



Ruth Noya Taboada

Tese de doutoramento

# **La violencia en los cuentos de Emilia Pardo Bazán**

Departamento de Lengua y Literatura Españolas, Teoría de la  
Literatura y Lingüística General

Santiago de Compostela  
2016

DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS, TEORÍA DE LA LITERATURA Y  
LINGÜÍSTICA GENERAL.

FACULTAD DE FILOGÍA  
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

# LA VIOLENCIA EN LOS CUENTOS DE EMILIA PARDO BAZÁN

Tesis para la obtención del Grado  
de Doctor, realizada por Ruth Noya  
Taboada, bajo la dirección de la Dra.  
Ermitas Penas Varela

VºBº

Santiago de Compostela

2016

## INDICE

Introducción .....	4
Capítulo I. La violencia: consideraciones generales.....	15
I.1. La violencia como fenómeno universal de preocupación filosófica y psicológica.....	16
I.2. La violencia como tema literario.....	23
I.3. La violencia, tema pardobazaniano.....	35
Capítulo II. Los diferentes modos de violencia en los cuentos de Emilia Pardo Bazán: análisis de contenido.....	52
II.1. Violencia doméstica.....	66
II.1.1. Cuentos urbanos.....	66
II.1.2. Cuentos rurales.....	86
II.2. Violencia de género.....	100
II.2.1. Cuentos urbanos.....	100
II.2.2. Cuentos rurales.....	120
II.3. Violencia política o ideológica.....	133
II.3.1. Cuentos urbanos.....	133
II.3.2. Cuentos rurales.....	138
II.4. Violencia social.....	141
II.4.1. Cuentos urbanos.....	141
II.4.2. Cuentos rurales.....	163
Capítulo III. Los personajes.....	202
III.1. Caracterización individual del personaje .....	203
III.1.1. Violencia que culmina en muerte .....	208
Asesinato .....	208
Accidentes, homicidios y otras muertes .....	255

Suicidio .....	270
III.1.2. Maltrato y violencia física .....	272
Entre miembros de la misma familia .....	273
Criminales y bandoleros .....	287
Casos político-sociales .....	291
Otros casos .....	299
III.1.3. Violencia psíquica .....	308
Violencia psíquica con respuesta de las víctimas	308
Violencia psíquica sin respuesta de las víctimas	311
III.1.4. Violencia verbal .....	316
Burlas y humillaciones .....	317
Amenazas .....	325
III.1.5. Violencia no ejecutada .....	330
III.2. Los personajes como miembros de diferentes colectivos sociales y sexuales .....	334
Capítulo IV. Tratamiento narratológico del tema de la violencia en los cuentos de Emilia Pardo Bazán.....	346
IV.1. Modalización .....	358
IV.2. Espacio.....	375
El espacio como <i>Topos</i> .....	376
La construcción del espacio literario: el espacio del discurso .....	395
IV.3. Tiempo.....	429
Capítulo V. Conclusiones .....	444
Bibliografía .....	455

## INTRODUCCIÓN



Es bien conocido que la obra literaria de Emilia Pardo Bazán se caracteriza tanto por la variedad de géneros y contenidos como por la cantidad de producción. Sus novelas, artículos, poesías, teatro y un gran número de cuentos –más de 600– tratan sobre muy distintos temas abordados con diferentes perspectivas. Sin embargo, como producto de una única autora, algunos son comunes, recurrentes. Aparecen intermitentemente a lo largo de toda su obra y se plasman de distintas maneras buscando múltiples efectos.

Siguiendo esta línea, es cómo surge la idea de dedicar este trabajo a uno de esos temas reiterados en la *Opera omnia* de la escritora coruñesa: la violencia. Sin embargo, no lo abordaré en toda su extensión, sino que me circunscribiré al ámbito de los cuentos. No entraré, no obstante, en la constante discusión que suscitan los límites borrosos entre el género cuentístico y el de la novela corta. Aunque “La dama joven” y “Bucólica” se inscriban en este último, lo hemos incluido en el *corpus* siguiendo el criterio de la propia autora que los recoge en sendos volúmenes de cuentos<sup>1</sup>. Por tanto, dicho *corpus* está constituido por los relatos que Pardo Bazán seleccionó para sus colecciones, algunas de las cuales llevan un título encabezado por el sustantivo “Cuentos”. En todos los elegidos, de una forma más o menos intensa, está presente el tema abordado.

Cabe señalar que en mi investigación solo he tenido en cuenta aquellos relatos en que la violencia aparece de manera explícita a través de sus varias manifestaciones

<sup>1</sup> Patiño Eirín (1999:355, n.539) indica en relación a esto: “Si bien es ciertamente razonable postular la denominación de novela breve o *nouvelle* para *La dama joven* o para “Bucólica”, el resto de los relatos compilados obedece al canon cuentístico sancionado por la producción de ese carácter de la autora”.

ejecutadas o sufridas por los personajes de forma directa y perceptible. Por lo cual, el antedicho *corpus* contiene las formas más básicas de comportamientos violentos que suelen ser expresión de la violencia física, de la violencia verbal y de la violencia psíquica. No obstante, he restringido ese *corpus* guiándome por las siguientes normas. En primer lugar, el interés del tema estudiado. Es decir, he prescindido de algunos cuentos que no llegaban a alcanzarlo. En segundo lugar, tampoco hemos atendido a los que se desarrollan en lugares exóticos, ambientes legendarios y tiempos lejanos. He preferido, pues, los que se sitúan en la época contemporánea y resultan cercanos tanto al lector coetáneo a la autora como al actual.

Por tanto, esta es la relación de cuentos que constituyen el *corpus*, que he organizado para su estudio según el ambiente en que se desarrollan: el urbano y el rural<sup>2</sup>:

"El cacique" (*El Herald Gallego*, 5, 15 y 20 de mayo de 1878).

"El indulto" (*La Revista Ibérica*, nº 1, 1883). Recogido en *La dama joven* (1885).

"Nieto del Cid" (*La Revista Ibérica*, nº 12, 1883). Recogido en *La dama joven* (1885).

"La Mayorazga de Bouzas" (*La Revista de España*, nº 485, 1886). Recogido en *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)* (1900).

"Morrión y boina" (*La España Moderna*, enero de 1889). Recogido en *Cuentos de Marineda* (1892).

<sup>2</sup> Seguiré a Paredes Núñez (1990) para dar la fecha de la primera edición. Citaré en adelante por Villanueva y González Herrán, eds. (2003, 2004, 2005a, 2005b, 2011a, 2011b).

"Un destripador de antaño" (*La España Moderna*, enero de 1890). Recogido en *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)* (1900).

"Los huevos arrefalfados" (*El Imparcial*, 31 de marzo de 1890). Recogido en *Cuentos Nuevos* (1894).

"Planta montés" (*La España Moderna*, diciembre de 1890). Recogido en *Cuentos escogidos* (1891).

"No lo invento" (*Nuevo Teatro Crítico*, nº 3, marzo de 1891). Publicado por primera vez en *Cuentos amorosos*.

"¿Cobardía?" (*El Imparcial*, 16 de marzo de 1891). Recogido en *Cuentos de Marineda* (1892).

"En el nombre del Padre..." (*Nuevo Teatro Crítico*, nº 11, 1891). Recogido en *Cuentos de Marineda* (1892).

"El tetrarca en la aldea" (*La Voz de Guipúzcoa*, 17 de septiembre de 1892). Recogido en *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)* (1900).

"Confidencia" (*El Imparcial*, 5 de diciembre de 1892). Recogido en *Cuentos Nuevos* (1894).

"Cuentos de Navidad: V. La Estéril" (*El Imparcial*, 25 de diciembre de 1892). Recogido en *Cuentos Nuevos* (1894).

"Sobremesa" (*El Imparcial*, 16 de enero de 1893). Recogido en *Cuentos Nuevos* (1894).

"Santiago el mudo" (*El Imparcial*, 4 de septiembre de 1893). Recogido en *Cuentos nuevos* (1894).

"Geórgicas" (*Nuevo Teatro Crítico*, nº 30, 1893). Recogido en *Cuentos Nuevos* (1894).

"Madre" (*Nuevo Teatro Crítico*, nº 30, 1893). Recogido en *Cuentos Nuevos* (1894).

"Los buenos tiempos" (*El Imparcial*, 22 de enero de 1894). Recogido en *Cuentos de amor* (1898).

"El revólver" (*El Imparcial*, 27 de febrero de 1895). Recogido en *El fondo del alma* (1907).

"La perla rosa" (*El Imparcial*, 25 de marzo de 1895). Recogido en *Cuentos de amor* (1898).



"La dama joven", publicado por primera vez en *La dama joven* (1895).

"Bucólica" publicado por primera vez en *La dama joven* (1895).

"Sor Aparición" (*El Imparcial*, 14 de septiembre de 1896). Recogido en *Cuentos de amor* (1898).

"A secreto agravio..." (*El Imparcial*, 16 de noviembre de 1896). Recogido en *Cuentos de amor* (1898).

"De polizón" (*Blanco y Negro*, nº 289, 1896). Recogido en *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)* (1900).

"El viajero" (*Blanco y Negro*, nº 246, 1896). Recogido en *Cuentos de amor* (1898).

"Madre gallega" (*Blanco y Negro*, nº 263, 1896). Recogido en *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)* (1900).

"Pena de muerte" (*Blanco y Negro*, nº 261, 1896). Recogido en *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)* (1900).

"El delincuente honrado" (*El Imparcial*, 12 de abril de 1897). Recogido en *Cuentos de amor* (1898).

"La amenaza" (*El Imparcial*, 28 de junio de 1897). Recogido en *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)* (1900).

"Las cerezas" (*El Liberal*, 10 de julio de 1897). Recogido en *Cuentos sacro-profanos* (1899).

"Maldición de gitana" (*El Liberal*, 5 de septiembre de 1897). Recogido en *Cuentos de amor* (1898).

"La lógica" (*El Imparcial*, 6 de diciembre de 1897). Recogido en *Cuentos sacro-profanos* (1899).

"Las desnudadas" (*Blanco y Negro*, nº 304, 1897). Recogido en *En Tranvía (cuentos dramáticos)* (1901).

"El encaje roto" (*El Liberal*, 19 de septiembre de 1897). Recogido en *Cuentos de amor* (1898).

"La novela de Raimundo" (*El Imparcial*, 14 de febrero de 1898). Recogido en *Cuentos de amor* (1898).

"Apólogo" (*Blanco y Negro*, nº 358, 1898). Recogido en *Cuentos de amor* (1898).

"Saletita" (*El Gato Negro*, nº 19, 1898). Recogido en *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)* (1900).

"Así y todo...", publicado por primera vez en *Cuentos de Amor* (1898).

"La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)" (*El Imparcial*, 6 de marzo de 1899). Recogido en *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)* (1900).

"El voto de Rosiña" (*Blanco y Negro*, nº 449, 1899). Recogido en *En Tranvía (cuentos dramáticos)* (1901).

"Justiciero" (*El Imparcial*, 12 de febrero de 1900). Recogido en *En Tranvía (cuentos dramáticos)* (1901).

"El comadrón" (*El Imparcial*, 2 de abril de 1900). Recogido en *En Tranvía (cuentos dramáticos)* (1901).

"El esqueleto" (*Blanco y Negro*, nº 474, 2 de junio de 1900). Publicado por primera vez en *Cuentos interiores*.

"El molino" (*La Ilustración Artística*, nº 940, 1900). Recogido en *En Tranvía (cuentos dramáticos)* (1901).

"Nuestro señor de las barbas" publicado por primera vez en *"Un destripador de antaño" (Historias y cuentos de Galicia)* (1900).

"La puñalada" (*El Imparcial*, 4 de marzo de 1901). Recogido en *En Tranvía (cuentos dramáticos)* (1901).

"El oficio de difuntos" (*El Imparcial*, 11 de marzo de 1901). Recogido en *En Tranvía (cuentos dramáticos)* (1901).

"El contador" (*El Imparcial*, 1 de abril de 1901). Recogido en *Cuentos amorosos*.

"En el Santo", publicado por primera vez en *En tranvía (cuentos dramáticos)* (1901).

"La compañía" (*Blanco y Negro*, nº 505, 1901). Recogido en *En Tranvía (cuentos dramáticos)* (1901).

"La Capitana" (*Blanco y Negro*, nº 587, 1902). Recogido en *El fondo del alma* (1907).

"El aljófar" (*La Ilustración Artística*, nº 1044, 1902). Recogido en *Cuentos trágicos* (1912).

"El destino" (*Blanco y Negro*, nº 572, 1902). Recogido en *Lecciones de literatura* (1906).

"El alambre" (*Blanco y Negro*, nº 693, 1903). Recogido en *Lecciones de literatura* (1906).

"¡Aquellos tiempos!" (*El Herald*, 3 de marzo de 1905). Publicado por primera vez en *Otros cuentos*.

"Porqués" (*El Imparcial*, 24 de octubre de 1905).

"Bromita" (*Blanco y Negro*, nº 719, 1905). Recogido en *El fondo del alma* (1907).

"Hallazgo" (*Blanco y Negro*, 28 de julio de 1906). Recogido en *Cuentos trágicos y dramáticos*.

"Inútil" (*El Imparcial*, 30 de julio de 1906). Recogido en *El fondo del alma* (1907).

"Un duro falso" (*El Imparcial*, 10 de septiembre de 1906). Recogido en *El fondo del alma* (1907).

"Dalinda" (*El Imparcial* el 19 de noviembre de 1906). Recogido en *El fondo del alma* (1907).

"La Corpana" (*El Imparcial*, 16 de septiembre de 1907). Recogido en *Cuentos de la tierra* (1922).

"Belona" (*Blanco y negro*, nº 857, 5 de octubre de 1907).

"Heno" (*El Imparcial*, 24 de febrero de 1908). Recogido en *Sud-Exprés* (1909).

"Navidad" (*La Ilustración Artística*, nº 1408, 1908). Recogido en *Sud-Exprés* (1909).

"Casi artista" (*Blanco y Negro*, nº 919, 1908). Recogido en *Sud-Exprés* (1909).

"La ganadera" (*La Ilustración Española y Americana*, nº 48, 1908). Recogido en *Cuentos de la tierra* (1922).

"La fuerza" (*Caras y Caretas*, Buenos Aires, 22 de mayo de 1909).

"La aventura" (*La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1909).

"Las cerezas rojas" (*Blanco y Negro*, 17 de julio de 1909).

"Humano" (*El Imparcial*, 20 de septiembre de 1909).  
Recogido en *Cuentos interiores*.

"Sin querer" (*Blanco y Negro*, nº 954, 1909). Recogido en *Cuentos de la tierra* (1922).

"La cita" (*Ilustración Española y Americana*, nº38, 1909)  
publicado por primera vez en *Cuentos trágicos* (1912).

"El puño" (*La Ilustración Española y Americana*, 15 de marzo de 1910). Recogido en *Cuentos de Galicia*.

"Fraternidad" (*La Ilustración Española y Americana*, 30 de abril de 1910).

"Monarca" (*La Ilustración Española y Americana*, 15 de mayo de 1910). Recogido en *Cuentos de humor*.

"La bandeja" (*Caras y Caretas*, Buenos Aires, 9 de julio de 1910).

"Presentido" (*La Ilustración Española y Americana*, 22 de noviembre de 1910). Recogido en *Cuentos trágicos y dramáticos*.

"La cana" (*Los Contemporáneos*, nº 106, 1911). Recogido en *Cuentos trágicos* (1912).

"Nube de paso" (*Ilustración Española y Americana*, nº22, 1911). Recogido en *Cuentos trágicos* (1912).

"Pelegrín" (*La Ilustración Española y Americana*, 15 de marzo de 1912). Recogido en *Cuentos trágicos y dramáticos*.

"Bajo el sol" (*Caras y Caretas*, Buenos Aires, 18 de mayo de 1912).

"Rabeno" (*La Ilustración Española y Americana*, 8 de octubre de 1912). Publicado por primera vez en *Cuentos de Galicia*.

"Cena de Navidad" (*La Ilustración Española y Americana*, 22 de diciembre de 1912). Publicado por primera vez en *Cuentos de Navidad, Año Nuevo y Reyes*.

"El pajarraco", publicado por primera vez en *Cuentos trágicos* (1912).

"Doradores", publicado por primera vez en *Cuentos trágicos* (1912).

"Contra treta" (*La Ilustración Española y Americana*, nº22, 1912). Recogido en *Cuentos de la tierra* (1922).

"Casualidad" (*La Ilustración Española y Americana*, 8 de marzo de 1913).

"Calladamente" (*Caras y Caretas*, Buenos Aires, 31 de mayo de 1913).

"Lo de siempre" (*Caras y Caretas*, Buenos Aires, 13 de septiembre de 1913).

"El clavo" (*La Ilustración Española y Americana*, 30 de octubre de 1913).

"En plena revolución" (*La Esfera*, 17 de octubre de 1914). Recogido en *Otros cuentos*.

"En coche cama" (*La Ilustración Española y Americana*, 22 de octubre de 1914). Recogido en *Otros cuentos*.

"Reconciliados" (*La Ilustración Española y Americana*, nº 18, 1914). Recogido en *Cuentos de la tierra* (1922).

"Las medias rojas" publicado por primera vez en *Por esos mundos* en 1914. Recogido en *Cuentos de la tierra* (1922).

"En silencio" (*La Ilustración Española y Americana*, nº 15, 1914). Recogido en *Cuentos de la tierra* (1922).

"El mascarón" (*La Esfera*, 13 de febrero de 1915). Recogido en *Cuentos de carnaval*.

"En el presidio" (*La Esfera*, 23 de septiembre de 1916).

"Hacia los ideales" (*Blanco y Negro*, 1 de octubre de 1916).

"Diálogo" (Ms en el Fondo Emilia Pardo Bazán del A.R.A.G; con la anotación «para Suma, 1916»).

"La careta rosa" (*El Imparcial*, 11 de febrero de 1918).  
Recogido en *Cuentos de carnaval*.

"Interrogante" (*Renovación española*, 19 de febrero de 1918).

"A lo vivo" (*El Sol*, 31 de marzo de 1918).

"El arco" (*Raza Española*, julio de 1919). Recogido en *Otros cuentos*.

"En el pueblo" (*El Imparcial*, 15 de agosto de 1920).

"El olor" (*Plus Ultra*, Buenos Aires, marzo de 1921).

"La pierna del negro" (*Caras y Caretas*, Buenos Aires, 29 de mayo de 1921).

"So tierra" publicado por primera vez en *Cuentos de la tierra* en 1922.

"Eterna ley" publicado por primera vez en *Cuentos de la tierra* en 1922.

"La hoz" publicado por primera vez en *Cuentos de la tierra* en 1922.

"Libertad" ([Entre 1908-1921]; *La Esfera*, 4 de enero de 1930).

De hacer un recuento numérico, por una parte, de los relatos en que la violencia se sitúa en el escenario urbano y, por otra, en los que se sitúa en el escenario rural, la proporción es inferior en este último (45%), mientras que en el primero aumenta (55%).

Los contenidos de esta tesis doctoral se han organizado en cinco capítulos. Abordar un problema como la violencia supone, en principio, atender a ciertas referencias básicas sobre la cuestión, lo que he intentado hacer en el capítulo I. Además, se tratará en él la violencia desde el punto de vista de la Tematología, la cual ha orientado las pautas a seguir en cuanto a la adecuada utilización de términos. En este capítulo también se incluye la concepción de la violencia como tema literario y como tema constante en Emilia Pardo Bazán.



En el capítulo II he realizado un estudio de las diferentes modalidades de la violencia en los cuentos de la autora gallega en el plano de la historia o meramente argumental. El capítulo III se centra en los personajes como sujetos u objetos de la violencia en los relatos del *corpus* seleccionado. Para ello me he servido tanto de las aportaciones de la Teoría de la Literatura como de las suministradas por la Crítica literaria. Finalmente, apoyándonos en ambas disciplinas, he elaborado el capítulo IV. En él se persigue penetrar en el tratamiento narratológico del tema que nos ocupa en los cuentos de doña Emilia. Los principios fundamentales de la Narratología sobre el espacio, el tiempo y la modalización del relato han iluminado nuestras pesquisas.

Por lo que respecta a los objetivos que me he propuesto, se sintetizan en lo siguiente: conseguir un estudio y análisis cabales de la violencia en los cuentos pardobazanianos que integran el *corpus*. Pero no solo en cuanto elemento temático, sino en su tratamiento a través de la construcción narrativa y su expresión mediante los personajes que la encarnan. Para ello he seguido una metodología ecléctica aprovechando las aportaciones de la Teoría y de la Crítica literarias.

Como en todo trabajo académico, he dedicado el capítulo V a unas imprescindibles conclusiones. A ellas sigue un apartado de Bibliografía que recoge una Bibliografía primaria de los textos de Emilia Pardo Bazán y una Bibliografía secundaria de las diferentes entradas de estudios críticos y teóricos que he aplicado a la investigación de la violencia en sus numerosos, y muchas veces espléndidos, cuentos.

## CAPÍTULO I. LA VIOLENCIA: CONSIDERACIONES GENERALES.





### I.1. La violencia como fenómeno universal de preocupación filosófica y psicológica.

La violencia como manifestación humana ha despertado el interés en diferentes figuras y disciplinas de la cultura mundial. Desde la Psicología a la Historia, pasando por las variadas expresiones artísticas, existen evidentes muestras de que la violencia no es un elemento aislado de la sociedad sino una parte fundamental tanto de sí misma como de su evolución.

Según el *Diccionario de la lengua española* (2014), de la Real Academia Española, el término se define como "cualidad de violento" y, en su segundo significado, como "acción y efecto de violentar o violentarse". Asimismo, para el diccionario académico, "violentar" es, en su primera acepción, "aplicar medios violentos a cosas o personas, para vencer su resistencia", y en la cuarta, "poner a alguien en una situación violenta o hacer que se moleste o enoje".

La palabra, que adquiere estas acepciones a principios del siglo XVIII, caracteriza "a un ser humano iracundo y brutal", definiendo "una relación de fuerza destinada a someter u obligar al otro" (Muchembled, 2010:17).

Es decir, varios elementos parecen integrarse en el significado de la palabra *violencia*: el agente o sujeto violento, la acción violenta, los medios empleados, el objeto de la violencia o sujeto paciente y los efectos provocados en este. Sin duda, se produce una acción entre dos actantes: el agresor y la víctima, sea cual sea el tipo de acto violento ejercido por el primero.

Por otra parte, ese acto "de fuerza" obedece a un comportamiento deliberado y a la naturaleza poco pacífica de quien lo lleva a cabo, pudiendo hablarse de maltrato físico o psíquico. Evidentemente, el sujeto violento

intenta obtener unos determinados fines contra la voluntad del agredido o agredida, que recibirá daños corporales, psicológicos o morales no exentos de sufrimiento y manipulación.

El carácter universal de la violencia ha planteado diferentes cuestiones que han sido abordadas por distintos disciplinas psicológicas, históricas, sociológicas, etnográficas, etc. Tienen que ver con su génesis, su desarrollo en el tiempo o su asentamiento en determinados estratos sociales o comunidades.

Uno de los grandes interrogantes que han preocupado a los especialistas ha sido la naturaleza innata o aprendida de la violencia. O lo que es lo mismo: ¿podemos considerarla instintiva en el hombre o un producto cultural?

Las respuestas, a lo largo de los siglos, se polarizan o llegan a soluciones intermedias. En ellas late el viejo dilema de la bondad o maldad innata del ser humano cuyo comportamiento está relacionado con el papel de la sociedad. Para Rousseau (1712-1778), el hombre es naturalmente bueno y es el medio social en que se desarrolla, quien lo corrompe. Entroncaba así el filósofo ginebrino con la concepción cristiana del ser humano como hijo de Dios, perfecto como tal, pero envilecido por el pecado de Adán y Eva, transmitido a sus descendientes. Rousseau se situaba con su posición en la corriente opuesta a Hobbes (1588-1679), quien defendía la maldad de la naturaleza humana, sintetizada en su célebre opinión: *homo homini lupus*.

Nietzsche (1844-1900) será también partidario de considerar la violencia como algo inherente al género humano y la guerra como una necesidad de los Estados. Si bien Engels (1820-1895) y otros filósofos del socialismo científicos contemplan la violencia como una producto de la

lucha de clases, es esta sobre todo un medio y no un fin ya que sirve para transformar las estructuras socioeconómicas, pero no para eliminar al hombre en sí (William, 1969).

Freud (1856-1939) y los psicoanalistas retoman la idea innatista de la violencia al referirse a la guerra como producto de esta y del deseo de poder. Viene generada por los instintos agresivos de la psicología humana. El maestro austriaco le escribía a Albert Einstein, en julio de 1932:

Los instintos de los hombres no pertenecen más que a dos categorías: o bien son aquellos que tienden a conservar y unir -los denominados "eróticos", completamente en el sentido del Eros del "Symposion" platónico, o "sexuales", ampliando deliberadamente el concepto popular de la "sexualidad"-, o bien son los instintos que tienden a destruir y a matar: los comprendemos en los términos "instintos de agresión o de destrucción" (Freud, 1985:3210).

Actualmente se tiende a no darle un carácter instintivo a la violencia y a diferenciarla de la agresividad (Montagu, 1990), a la que sí se le da una naturaleza genética o biológica. De tal manera que es el ambiente y la cultura las que moldean al ser pacífico o, por el contrario, violento. Sanmartín Esplugues lo sintetiza muy bien en esta máxima: "El agresivo nace. El violento se hace" (2000:13). Lo cual no quiere decir que esa agresividad no pueda traducirse en conductas violentas.

Muchembled (2010) repasa el papel de la violencia en las distintas sociedades según las épocas históricas. En un primer periodo hasta el siglo XVII, la concibe como algo normal e, incluso, necesaria. Sustentada en la agresividad, sin embargo no parece propia del género femenino, puesto que "no es aceptable [...] El perfil de las asesinas se considera una anomalía ya en el siglo XIII" (2010:71).

Más abundante en el campo que en la ciudad, probablemente porque esta está sometida a un cierto control del que carece el mundo rural, parece ser más propia de varones jóvenes de estirpe noble y tener una función social

de afirmación, aparte de expresar virilidad. Se desarrolla más en primavera y verano, sobre todo a última hora de la tarde. La práctica violenta del duelo, que cobra en el siglo XVI importancia, se limita a aquella clase, marcando fronteras sociales.

Pasado el tiempo, la homicida cobra un perfil concreto: entre los 20 y 30 años, sin marido, y procedente del campo.

El segundo periodo, que Muchembled establece desde el siglo XVIII, se caracteriza por la aparición de una "violencia domesticada" (2010:245), al separarse la violencia legítima de la ilegítima. Las autoridades consideran esta última "perturbadoras de la armonía social" (243), mientras que la primera se relaciona con la defensa de la patria y el dominio colonial.

El homicidio, máxima expresión de la violencia física, desarrollado en la segunda época mayoritariamente en las ciudades hasta la industrialización, se asocia a jóvenes de ambos sexos que no consiguen integrarse en la sociedad. No obstante, los delitos disminuyen.

No es nuestro propósito exponer aquí una relación de las diferentes facetas de tan compleja cuestión pero sí señalar, antes de entrar en el aspecto propiamente literario objeto de nuestra tesis doctoral, que Emilia Pardo Bazán sintió un hondo interés por la esencia del ser humano, fuera cual fuera el medio que lo rodease. Tenía sus propias convicciones y prueba de ello fueron sus conocidos artículos publicados en *El Imparcial*, entre mayo y diciembre de 1894, en esa década de eclosión de su cuentística. Los tituló *La nueva cuestión palpitante*, recordando aquella vieja, de 1882-1883, sobre el naturalismo. Son respuestas a las teorías del antropólogo y

criminalista Cesare Lombroso<sup>3</sup>, divulgadas y defendidas por Max Nordau, que incluso las aplicó a los movimientos y corrientes estéticas de la literatura. Si Zola proponía - dice Pardo Bazán- que "el arte literario en general, y la novela en particular, tuviesen por cánones los que rigen la ciencia experimental" (1973:1158) la nueva cuestión atañe a que ambos positivistas intenten "establecer una crítica artística y literaria a la luz de la fisiología y de la patología" (1973:1158).

No sin ironía, doña Emilia descubre las contradicciones de *El genio*, considerando que "el error capital de Lombroso [...] consiste en no reconocer que los genios son enfermos y locos, no por lo que tienen de genios, sino por lo que tienen de hombres" (1973:1170).

No podía aceptar la escritora gallega, que parte de nociones cristianas, la idea de que se "nace para la virtud o para el crimen" (1973:1169) o que el delito es resultado de tendencias innatas, observables en ciertos rasgos físicos o fisiognómicos. Por el contrario, Pardo Bazán piensa que, aunque nadie es perfecto, hay diferencias de grado y que es "el poderoso influjo de las circunstancias exteriores" (1973:1169) quien "las acentúa o las aminora" (1973:1169). Es más, afirma:

Si la teoría del criminal nato [...] no ofreciese tantos puntos vulnerables, no observaríamos que determinados delitos apenas existen en ciertas clases sociales, mientras en otras pululan y se propagan como el microbio en adecuado cultivo (1973:1169).

Sobre estas reflexiones acerca del papel de la violencia en la naturaleza humana añade que esta:

no es, como quería Rousseau, excelente en su origen y pervertida por la civilización después. Aciertan mejor los que, o

<sup>3</sup> Tal como consta en el <Catálogo de la biblioteca de Emilia Pardo Bazán> (2005: 320) se consignan cinco obras del autor.

por la fe ateniéndose al Génesis o por la ciencia siguiendo la doctrina de la evolución, la juzgan mala en sí, y la suponen partiendo del instinto para llegar, trabajosamente, a relativa moralidad (2005:225).

Si algo en común existe entre los variados posicionamientos teóricos sobre la violencia es que esta adquiere una dimensión social. Las investigaciones llevadas a cabo por los distintos especialistas observan su manifestación en diferentes formas y grados. De modo que existen tantos casos del difícilmente comprobable -por callado- maltrato psíquico por manipulaciones o insultos, como del maltrato físico, que puede culminar en el homicidio o asesinato.

Esos casos, recubren, en síntesis, tres tipos de modalidades de violencia: la física, la psíquica y la verbal, que no excluyen su coincidencia. La primera, clara y visible, se manifiesta en agresiones como golpes, empujones, bofetadas, heridas e incluso la muerte. Es la modalidad más instintiva con ciertas reminiscencias salvajes o animales. No obstante, esa brutalidad puede encarnarse en seres supuestamente más racionales que actúan guiados por la lógica.

La violencia psíquica tiene una clara intencionalidad: humillar, avergonzar y despreciar a una persona. Consigue el sujeto que la ejerce deteriorar hasta tal punto la propia imagen de la víctima que esta se muestra incapaz de tomar decisiones, destruida su autoestima.

La violencia verbal mediante la palabra, con frecuencia grosera, -insultos o burlas- intenta ridiculizar, amenazar o humillar. Evidentemente, puede desencadenar en el agredido una reacción de agresividad corporal contra quien la ha ejercido de palabra.

Por otra parte, según el objeto o causa de estas violaciones de la integridad física, psíquica o moral, los especialistas en el tema distinguen subtipos dentro de las



modalidades arriba mencionadas: violencia doméstica, violencia de género, violencia política o ideológica y violencia social.

Mientras la primera se produce en el ámbito familiar, al que pertenecen agresor y víctima, la segunda afecta a la llevada a cabo contra las mujeres. La violencia política, que también contempla las guerras, se origina por diferencias ideológicas, y la violencia social, a veces fruto de las convenciones de una época, se lleva a cabo entre sus distintos miembros.

Cabe destacar el interés que la escritora gallega muestra por la violencia de género, llegando a escribir artículos en los que denuncia la indiferencia que la sociedad tiene hacia el maltrato femenino.

Leda Schiavo (1976) recoge en su edición los artículos considerados feministas: "La mujer española", "La educación del hombre y la de la mujer", "Stuart Mill"<sup>4</sup>, "Tristana", "Del amor y la amistad", "Una opinión sobre la mujer", "La exposición de trabajos de la mujer", "Concepción Arenal y sus ideas acerca de la mujer", "La cuestión académica" y "Con una alemana". En ellos la autora señala que las propias mujeres al aceptar la situación de inferioridad en que viven alimentan los comportamientos despóticos del varón sobre ellas provocando la continuidad de la violencia y la normalización de la misma. Muchas veces -cree doña Emilia- la justifican a través del romanticismo utilizando los celos como motivo propio de aquella tendencia del amor exacerbado frente a la realidad, en un intento de dominación masculina sobre la mujer (Schiavo, 1976:68).

<sup>4</sup> Este artículo sirvió de prólogo a *La esclavitud femenina*, de John Stuart Mill, que Emilia Pardo Bazán publicó en la Biblioteca de la mujer, tomo II. Recogido por Kirby (1976:113).

Pardo Bazán quiere romper con estos tópicos pero se encuentra con el rechazo de las propias féminas de su tiempo ante sus posiciones liberadoras. Al respecto, escribe doña Emilia en una de sus "Crónicas de España" de *La Nación* bonaerense (27, julio, 1819): las mujeres "se crispaban, se escandalizaban y se deshacían en protestas de sumisión a la autoridad viril. Eran las peores enemigas de las que pensábamos reivindicarnos de derechos" (Sinovas Maté, 1999:1322).

Doña Emilia, como parte de los pensadores de su momento, se planteó la cuestión de la violencia y la analizó en profundidad. No permaneció al margen de la misma, pues realizó diversas denuncias a través de sus escritos, tanto cuentísticos como en artículos, con los que buscaba señalar una realidad existente.

## I.2. La violencia como tema literario: aspectos teóricos.

Este trabajo pretende demostrar la existencia de la violencia como universal temático en la cuentística de doña Emilia. Es necesario, para ello, verificar y entender qué consideramos tema, cuáles son los límites del término y los elementos que lo conforman.

Para ello, tendré en cuenta la manera en que los diferentes autores consideran y definen los conceptos relacionados con la Tematología, sobre todo los de motivo y tema, ejes centrales del estudio temático.

Trocchi realiza, en su artículo de 1999, una breve aproximación a su historia. En principio, el término *Tematología* se constituye como representación "del sector de la investigación que se ocupa del estudio *comparado* de los temas y de los mitos literarios" (1999:129). Así, la «Crítica temática» se contrapone directamente con la concepción de «estudio temático» que "indica generalmente



una metodología de estudio literario aplicable también al análisis de un solo texto" (1999:129). Es decir, la diferencia entre ambos términos para Trocchi radica en el objeto: la unicidad y multiplicidad, respectivamente.

Naupert también mantiene esta distinción entre Tematología y Crítica temática, para ello argumenta que:

La primera puede emplear en ocasiones ciertos criterios psicoanalíticos que forman parte de la base operativa de la segunda, pero la orientación metodológica objetiva (textual) de la tematología no coincide con el enfoque subjetivo e impresionista dirigido hacia la personalidad del autor y ligado a la sensibilidad personal del crítico que predomina en el ámbito de la crítica temática (2001:65-66).

Los estudiosos se han fijado desde hace tiempo, sobre todo, en el folklóre y la constante aparición de los motivos tradicionales recurrentes de la literatura popular. El reconocimiento de estas apariciones continuadas no implica que no haya subdivisiones en su tratamiento. Pichois y Rousseau a finales de los 60 dividen la Tematología en dos partes:

lo imaginario y lo real. Dentro de la primera tratan lo maravilloso folklórico, lo fantástico libresco y los mitos; dentro de la segunda, los tipos sociológicos y sociales, los personajes literarios y las cosas y situaciones (Pulido, 2006:87).

De la misma manera lo considera Elisabeth Frenzel, aunque manteniendo la denominación alemana de *Stoff*. Para ella, según Naupert, esta no es materia extraliteraria, sino "una fábula que ha recibido ya cierta configuración, forma y estructura antes de convertirse propiamente en texto literario" (2001:78-79). Es decir, la Tematología no se puede fijar en la materia literaria en bruto por su imposibilidad de análisis, tanto por su variedad como por su cantidad.

Además, Frenzel tiene en cuenta que solo esa materia literaria configurada puede considerarse *Stoff*. Por otra parte, señala el proceso mental por el cual el autor

convierte la materia extraliteraria en algo susceptible de ser verbalizado. Es decir, el proceso de convertir el mundo que nos rodea en literatura. Al mismo tiempo, organiza este *Stoff* concertando por una parte los contenidos (religiosos, mitológicos, históricos y contemporáneos al autor) y por otro, combinando los criterios de contenido y estructura.

Teniendo, entonces, en cuenta la necesaria preexistencia de fábulas, sus orígenes más habituales los encontramos en los siguientes ámbitos, según Naupert (2001:82):

1. El mitológico (particularmente la mitología clásica grecolatina)
2. el religioso (sobre todo el bíblico)
3. el legendario paraliterario
4. el literario
5. el histórico.

Sin embargo, la noción de *Stoff* no perduró en el tiempo por la existencia del término, más amplio y certero, de *tema*, lo que dio lugar a la disciplina que denominamos Tematología.

La recuperación de su importancia es debida en gran medida a Trousson, pues su objetivo ha consistido en sustraerla, según Trocchi (1999:135), de su

planteamiento meramente genealógico-documentario para devolverla a una aproximación histórico-crítica más compleja que buscase, en definitiva, reflexionar «sobre las modalidades y las causas» de la «continua palingénesis» que afecta a los temas literarios en sus historias de retornos y metamorfosis.

Por su parte, Trousson realiza la distinción entre la *Crítica temática*, "entendida como la indagación del tema característico de una obra" (1999:137), y la *Tematología*, "que se identifica con el estudio comparado de las transformaciones históricas de un texto a través de múltiples textos" (1999:137).

También Trocchi se fija en los objetos de la investigación tematológica, cuyos problemas terminológicos

atenderemos de manera somera, con una finalidad aclaratoria.

En primer lugar, se refiere a la presencia de un mito en la concepción metodológica de la Tematología, cuyo problema radica en la preexistencia de una idea del mismo en sentido etno-religioso cuyo origen se remonta al *mythos* griego y que "alude al conocimiento y la expresión de una realidad que excede los límites de la experiencia y la razón" (1999:144). El debate surge a la hora de relacionar aquel con su homólogo literario. Es decir, se plantea el problema de la transmisión.

Estudiosos como Pierre Brunel afirman:

la literatura y las artes desempeñan un papel fundamental en la conservación de los mitos, dado que es a través del código literario como estos pueden sobrevivir. (cit. Trocchi, 1999:145).

Sin embargo, no lo hacen de manera lineal, sino a través de superposiciones de significados y adaptaciones a los distintos períodos históricos que los reactivan en el momento en el que surgen.

Por su parte, Brunel define el mito como un "conjunto narrativo consagrado por la tradición que, por lo menos en su origen, ha manifestado la irrupción de lo sacro, o de lo sobrenatural, en el mundo" (1999:147).

Llegados a este punto es necesario realizar una clara diferenciación entre el mito religioso y el literario. El primero, estudiado por Sellier, aparece caracterizado en su artículo de 1984 "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?".

Comienza enumerando las características propias del mito etno-religioso: "est anonyme et collectif, [...] est tenu pour vrai, [...] remplit une fonction socio-religieuse" (1984:113). Por el contrario, el mito literario:

ne fonde ni n'instaure plus rien. Les œuvres qui l'illustrent sont d'abord écrites, signées par une [...] personnalité singulière. Évidemment, le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai. (1984:115).

Además, Sellier menciona varias características o grupos a través de los cuales se conforma el mito literario. En primer lugar, el acervo cultural occidental, "plus ou moins transformée, demeure décelable [...] reçu comme le modèle, [...] or dans un certain nombre de cas cette reconnaissance" (1984:116). Es decir, ese patrimonio común es claramente reconocible a pesar las transformaciones.

En segundo lugar, se fija en "mythes littéraires nouveau-nés" (1984:116) que recuperan los escenarios griegos y hebreos tradicionales en un renacimiento del gusto clásico. Una tercera categoría se constituye "par des lieux qui frappent l'imagination certes, mais qui n'incarnent nullement une situation se développant en récit" (1984:116). Son los elementos que más que mostrar un escenario lo sugieren.

La cuarta categoría la componen los "mythes politico-héroïques" que:

[Ici «mythe»] renvoie à la magnification de personnalités (Alexandre) ou de groupes (les révolutionnaires), selon le processus caractéristique d'un genre littéraire bien connu: l'épopée. (1984:117).

El quinto lugar es ocupado por los "mythes littéraires bibliques" (1984:117), en clara afinidad con los mitos griegos.

Finalmente, contrapone el mito religioso y el mito literario apuntando a la distinción entre la relativa simplicidad del primero y la complejidad del segundo:

En somme, le mythe littéraire implique non seulement un héros, mais une situation complexe, de type dramatique, où le héros se trouve pris. (1984:124).

Trocchi propone una definición del mito literario:

mito preexistente recuperado por la literatura, en un proceso que implica, por ejemplo, en lo que se refiere a los mitos antiguos, el paso de un «pre-texto» o «ante-texto» de la tradición oral a la codificación literaria (1999:148).

Aunque también habla de él como un “mito nacido directamente de la literatura, o inaugurado por una obra literaria o por un *corpus* de textos” (1999:148). Es decir, que puede surgir de un mito religioso o de manera espontánea en la literatura.

A su vez, Trocchi distingue dos categorías atendiendo a lo expuesto anteriormente:

primero, los mitos que surgen de una reelaboración narrativa de relatos de origen mítico, los cuales constituyen la tradición cultural occidental y se consolidan a través de dos fuentes fundamentales como son la literatura griega con sus ramificaciones latinas y la Biblia; en segundo lugar, están los mitos literarios de nacimiento reciente que han sido generados por obras literarias (cit. Pulido, 2006:100).

Al mismo tiempo, buena parte de su importancia estriba en

la polisemia y movilidad [...], que, en su viaje a través de las épocas, las culturas, los autores, [...] y los lectores [...] puede ser «refuncionalizado» y recibir significados diferentes (Trocchi, 1999:151).

Es decir, el mito literario se ajusta al pensamiento común de una época, que lo utiliza para alcanzar medios de entendimiento y publicidad de las ideas. Y al abordar la existencia de los temas literarios, los consideramos expresión de cuestiones “de preocupación o de interés general para el hombre” (Trocchi, 1999:156).

Ante la dificultad para precisar el radio de acción de los temas literarios, es útil tener en cuenta el esquema clasificatorio, basado en criterios generalistas, realizado por Philippe Chardin, que Trocchi recoge en su artículo. Según él, el estudio temático alcanza:

desde los tipos mitológicos, legendarios e históricos [...] a los tipos sociales, profesionales y morales, [...] a los motivos recurrentes de la literatura y del folklore [...] a los topoi y lugares comunes [...], a episodios o escenas recurrentes que ciertos géneros requieren por convención [...], a espacios y escenarios literarios característicos como el jardín, la gran ciudad moderna,

la isla, etc., a la representación literaria de elementos naturales [...] o de situaciones humanas recurrentes [...], para llegar a los temas de época o históricos, interesantes desde el punto de vista comparatista por su cruce con la historia del gusto y de las mentalidades, como por ejemplo el adulterio, el theatrum mundi o la locura. En un orden de generalidad creciente, llegamos a los problemas fundamentales de la conducta humana [...], y a las ideas, los sentimientos, los conceptos. [...] Hemos llegado así a la rúbrica de los llamados «universales temáticos» (1999:157-158).

Pulido Tirado define el *tema* como el “punto en que se encuentra el espíritu creador y una materia literaria o sencillamente humana” (2006:87). O sea, es producto de la conjunción de dos sucesos tan importantes como son la existencia de algo interesante y con capacidad de transformarse en literatura, y el genio necesario para hacerlo.

Por otra parte, Pulido incide en las relaciones textuales y en la continuidad de los temas a lo largo del tiempo:

los temas literarios pueden ser de carácter más general, universales temáticos, afectar a una época o ser propios de un autor. En cualquier caso, son, como los mitos literarios, móviles y cambiantes, y ponen en contacto la realidad extraliteraria con el texto literario a la vez que establecen conexiones entre distintos textos[...] El interés se centra entonces en la visión de época implícita en cada una de ellas y las diferencias literarias que presentan entre sí (2006:102-103).

Por su lado, Naupert piensa que el tema funciona como

punto de encuentro intertextual y comparativo, como tertium comparationis capaz de crear un intertexto para una interpretación interesante y fructífera de textos formalmente dispares, pertenecientes a géneros diferentes y de extracción día o sincrónica. [...] el encuentro sobre una base temática no se realiza únicamente entre textos literarios, sino también entre literarios y no literarios y, en otro nivel de abstracción, entre los diferentes tipos de expresión artística (2001:57).

Así, los temas literarios en cuanto se perciben como

elementos de un imaginario difundido y continuamente enriquecido, manifiestan una polisemia constitutiva que los vuelve

movedizos, multiforme y sujetos a múltiples posibles lecturas interpretativas (Trocchi, 1999:163).

Además, concilian la realidad, el mundo, y el texto.

Trousson introduce una diferencia entre dos clases de temas, según el peso del personaje o héroe y de la situación. En el caso del primero, el propio personaje se convierte en símbolo, mientras que el segundo "se desarrolla en una fuerte dependencia de un contexto determinado, una serie de circunstancias necesarias" (2001:89). Es decir, el lector reconoce la existencia de un personaje con unas características fijas que interpreta como propias, mientras que en los de situación, el reconocimiento se centra en la certeza de la existencia de una serie de acciones y consecuencias. Dicho de otra manera, al lector le son familiares las tipologías tanto de los personajes como de las situaciones.

Sin embargo, Trousson observa que no existen unas fronteras bien delimitadas en estos aspectos porque no son totalmente independientes al observarse diacrónicamente:

los temas de situación también pueden sufrir con el paso del tiempo un proceso de abstracción, a través del cual adquieren un carácter más genérico o tipificado y menos ligado a determinantes circunstanciales (2001:90).

Pulido (2006), recoge igualmente esta diferenciación, tomando como punto de partida las opiniones vertidas por Pichois y Rousseau. Así, los «temas de héroe»

estarían basados en un individuo complejo, pero típico, algunos de cuyos rasgos aparecen plasmados de distinta forma según el escritor, el período o la nación (2006:87).

Mientras que los «temas de situación»

más impersonales, que se exponen a lo largo de una obra larga derivada del prototipo, en algunas ocasiones [...] la simple alusión es suficiente para hacerlos perdurables (2006:87).

Praver (2006:93), por su parte, en un intento de clarificar el objeto de estudio de la Tematología, realiza su propia división en grupos atendiendo a su contenido:



1. la representación literaria de fenómenos naturales, condiciones fundamentales del existir humano y problemas perennes de la conducta.
2. los motivos recurrentes de la literatura y el folklore.
3. las situaciones recurrentes.
4. los tipos sociales, profesionales y morales.
5. los personajes procedentes de la mitología, las leyendas o la literatura misma.

Al mismo tiempo, Trousson destaca una nueva dicotomía entre la noción de tema, de carácter particular, y motivo, más general. Es decir, "entiende el tema como individualización de un motivo abstracto" (2001:88). De esta manera, el motivo se corresponde con "constelaciones y situaciones que están profundamente enraizadas en la naturaleza humana, formando lo que podríamos denominar las constantes antropológicas" (2001:105).

Sin embargo, Trocchi mantiene una postura contraria que nos parece más convincente. A su entender, si atendemos a la articulación y estructura interna de los mitos literarios, es necesario referirse al concepto de *motivo*, entendiendo este como las unidades

elementales y subordinadas [...] del material temático, de cuya asociación se generan los «nexos temáticos» de la obra. El tema representa, pues, la unidad mayor capaz de agrupar y organizar en su interior múltiples motivos, o sea múltiples elementos temáticos mínimos y concretos, núcleos micro-temáticos con funciones estructuradoras y naturaleza heterogénea. [...] La distinción entre los dos conceptos estriba en definitiva en el grado de abstracción y generalización (1999:158-159).

A su vez, el motivo, entendido como la relación entre personas y cosas, se puede subdividir como hace Jost, en motivo I que representaría el "concepto genérico y englobador" (2001:98) y motivo II que "abarcaría motivos de muy diversa índole como imágenes y *topoi*" (2001:98).

Acerca de esta diferenciación entre tema y motivo, centrada en la cuestión de la generalidad-particularidad de los términos, Pulido dice:



Si los motivos se refieren a las situaciones (entendidas como conjunto de concepciones, sentimientos y comportamientos humanos que provocan acciones en las que están implicados varios individuos) y los temas a los caracteres, el número de motivos sería relativamente limitado mientras que el de temas sería muy superior" (2006:90).

Guillén retoma la diferencia establecida por Curtius entre motivo y tema. Así, el motivo "sería lo que hace posible el argumento, aquello que invita a la composición, intriga, fábula o *mitos* aristotélico", mientras que el tema es la "actitud personal y subjetiva del escritor ante lo que la vida y la literatura le propone" (2006:95).

Considera, además, que los temas pueden ser de tres tipos teniendo en cuenta su duración temporal. Es decir, según su modernidad y adecuación a una época. De esta manera, los más breves sólo tendrán sentido durante cierto período histórico, mientras que los más largos perviven a través de los siglos manteniendo su novedad en cada recreación.

En todo caso, es necesario tener en cuenta ciertas características acerca del motivo:

el carácter dinámico [...] su capacidad para desencadenar acciones e imprimir tensión a la narración por implicar constelaciones altamente conflictivas entre los personajes-agentes. [...] No obstante, [...] existe una acepción de motivo como sinónimo de móvil entendido como impulso anímico que empuja a una persona hacia la acción (2001:104).

Así pues, la concepción de tema y de motivo, que tantas dudas suscita, se puede resumir en que son dos aspectos del contenido del texto. El tema es de carácter universal, formado por esos elementos reconocibles para el lector, aquellos que le dan a entender que está ante algo que conoce. El motivo, como elemento mínimo de expresión del tema, puede no sólo adoptar diversas maneras, sino sufrir cambios que no afectan a la concepción del tema como tal.

Este puede contener o no motivos pero, si existen, siempre pertenecen a un tema.

La Tematología, sin embargo, no cuenta únicamente con las nociones abordadas, sino que existen términos secundarios útiles para su estudio.

Naupert destaca, en primer lugar, el concepto de *imágenes* considerando éstas como "el estudio de los *tipos* nacionales (individuales y colectivos) y su representación en las literaturas foráneas" (2001:107).

También presenta interés la noción de *topoi*, entendida como tópico o *loci comunes*, y que se refiere a un "repertorio de «esquemas breves de pensamiento de carácter figurado y fijados en una fórmula lingüística»" (Naupert, 2001:110). Éstas se conforman como maneras de pensar y sentir constantes, moldes de pensamiento, que funcionan como herencia común y reconocimiento de la tradición cultural.

Otro elemento a tener en cuenta es el *leitmotiv* (motivo-guía) que tiene que ver con la recurrencia de elementos en la obra de un determinado autor o de varias obras a lo largo del tiempo o en un período concreto. De ahí que su característica principal sea "su carácter repetitivo" (2001:116).

Considerando todo lo anterior, nos serviremos del término *tema*, entendido como elemento general y común dentro de una obra literaria, así como de sus manifestaciones particulares a través de los motivos concretos. Para el análisis y tratamiento de estos últimos seguiré los recogidos por Frenzel en su *Diccionario de motivos de la literatura universal* (1980).

Teniendo en cuenta las anteriores reflexiones, y entendida la violencia no solo como tema por su carácter abstracto, sino como universal temático por su carácter generalizador, es posible crear determinadas asociaciones

entre los cuentos pardobazanianos que componen el *corpus* de estudio si se atiende a ciertas características comunes. Estas nos llevan a establecer tres grupos en relación con tres modalidades de violencia, a las que nos referíamos en la "Introducción": la violencia física, la verbal y la psíquica. Este hermanamiento puede ser más rentable y clarificador de atender a otros subtipos intercambiables con los mencionados: violencia de género, doméstica, social y política o ideológica. Ha de tenerse en cuenta, además, la coexistencia en un mismo relato de diferentes categorías.

Por lo que se refiere a los motivos, su esencia dinámica provoca importantes consecuencias en el desarrollo de la acción, auténticas peripecias, centran el clímax o máxima tensión dramática del cuento y, claro está, producen conflictos entre los personajes. Pueden tipificarse los siguientes motivos: el homicidio, el asesinato, la pelea, el insulto, la opresión, el suicidio, el duelo... Si bien es cierto, como apunta Naupert (2001:104), que el motivo se considera a veces sinónimo de móvil, entendido este como impulso anímico que empuja a una determinada conducta. También existe una implicación entre ambas acepciones: la venganza, la pasión amorosa, los celos, la ira, la brutalidad, el sentimiento de honor, las diferencias ideológicas y sociales, etc. inducen a los motivos arriba señalados. Además, si estos se refieren a situaciones relacionadas con el comportamiento humano (Pulido, 2006:90), deberán tenerse en cuenta: el adulterio, el enfrentamiento entre padres e hijos, el rapto y violación, el robo y todo acto que tenga que ver con el engaño premeditado. Evidentemente, surgen en el relato objetos, de naturaleza icónica, directamente relacionados con el tema de la violencia, tales como armas homicidas diversas, útiles para agredir físicamente, venenos, y, en otro orden

de cosas, golpes y puñetazos. Emilia Pardo Bazán, no obstante, se sale en ocasiones de los recursos más manidos para presentar otros más originales.

### I.3. La violencia, tema pardobazaniano.

Antes de estudiarlo con respecto a los cuentos, un breve recorrido por las principales muestras de la obra narrativa de doña Emilia permite detectar su llamativa presencia.

Al leer sus novelas mayores, que no analizaremos en profundidad pues no son el objeto de esta tesis<sup>5</sup>, ya encontramos casos de violencia fácilmente percibibles para el lector a través de manifestaciones características como golpes, asesinatos o gritos. Pero, además, se descubren en ellas, como más adelante veremos en los relatos objeto de nuestra atención, pérdidas del honor y graves problemas de moral y comportamiento.

Evidentemente, la violencia puede entenderse como un tema axial del Naturalismo literario. Émile Zola la convierte en elemento sustancial del ser humano y, como tal, tanto en su teoría sobre la *novela experimental* (Bonet, 1989) como en su práctica narrativa adquiere una fuerza y una presencia abrumadora. Así, el escritor francés plasma en sus relatos naturalistas un ambiente sórdido en el que habitan unos personajes, extraídos de las clases bajas, que sufren carencias y trastornos físicos, psíquicos o morales, fruto de un fatal condicionamiento del medio y de las leyes de la herencia.

<sup>5</sup> Prescindiremos, por tanto, de la mayoría de las aportaciones bibliográficas sobre ellas.

La crítica literaria, desde hace cierto tiempo, ha matizado el considerado, años atrás, naturalismo de Emilia Pardo Bazán<sup>6</sup>. Se ha insistido, en este sentido, en el permanente rechazo por parte de la escritora coruñesa de la concepción filosófica de Zola, ya desde el "Prefacio" a *Un viaje de novios* (1881) pasando por *La cuestión palpitante* (González Herrán, 1989). Y, en concreto, del determinismo absoluto, que convierte al individuo en un pelele incapaz de utilizar el libre albedrío, y de la naturaleza meramente materialista de este. Así lo expresa en el mencionado libro de 1883: "la inmoralidad del naturalismo procede de su carácter fatalista, o sea del fondo determinista que contiene (1989: 282)".

Pero sí es cierto que doña Emilia, en consonancia con la escuela francesa, refleja muchas veces en su narrativa una "realidad poco halagüeña" (Clémessy, 1981: 319). La cual construye siguiendo determinadas técnicas y usos de aquella, tales: los tecnicismos médicos, la identificación fisiognómica de los entes de ficción con su conducta, el estilo indirecto libre o las descripciones minuciosas de personajes y espacios por muy repugnantes que le resulten al lector<sup>7</sup>. De modo que, si pensamos en los cuentos, la escritora coruñesa adopta el naturalismo francés:

los elementos más externos -la pretendida documentación sobre la realidad viva, el interés por los problemas sociales, la evocación del «drama oscuro», de sucesos aparentemente banales. Y

<sup>6</sup> N. Clemessy escribe: "Prefiero hablar de realismo vivificado por el naturalismo" (1988: 494). Y González Herrán califica la estética de la autora de "eclecticismo de compromiso" entre diversas tendencias, incluida la naturalista (1988: 506).

<sup>7</sup> En los capítulos que siguen abordaremos estas cuestiones.

la presentación tremendista de los mismos, en tanto que se muestra reservada respecto del fondo filosófico (teoría evolucionista, determinismo social y peso de la herencia) (Eberenz, 1988:20).

En *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879) las agrias voces del protagonista a Pastora por deshacerse de la rica piedra, lo que precipitará su ruptura, evidencian una reacción agresiva.

- El diamante...[...] lo he echado al pozo de la huerta
- ¡Déjame en paz, y púdrete en tu convento! [...] lo que yo quiero es que me devuelvas mi diamante, os si no... arrancaré esta reja, pegaré fuego al convento por los cuatro costados [...] ¡Maldita sean estas barras, y este sitio, y tu necedad, y tu engaño, y mi confianza! (1996:221-222).

*Un viaje de novios* (1881) deja patente los celos de Miranda al ver a su recién estrenada mujer prestando atención a Artegui, quien la había rescatado de la soledad y abandono en que su marido la había dejado en el tren. Incluso, existe un episodio de maltrato físico cuando la agarra por el brazo al encontrarla echando una carta al correo para su amigo:

Lucía fue derecha al rojo reverbero del estanco, y acercándose a la caja de madera que hacía de buzón, echó en ella la epístola. Al punto mismo, sintió como una tenaza que la oprimía el brazo, y se volvió. Miranda estaba allí. [...] Miranda caminaba a paso desaforado, arrastrando mejor que conduciendo del brazo a su mujer. [...] Miranda apartaba de ella los ojos, tratándola con desdén glacial. (1999:362-366).

La *Tribuna* (1883) introduce una novedad, pues si bien en el plano personal la protagonista sufre mal de amores por un hombre de clase superior, su historia está impregnada de la lucha social de las cigarreras. En este sentido, el trato humillante recibido por Amparo del rico - Baltasar Sobrado- que la abandona, después de que esta pierda su honra, se simultánea con la batalla política y social que viven las clases trabajadoras encarnadas en el gremio de las obreras de la fábrica de tabacos de Marineda.

Ya entre las propias cigarreras asistimos a escenas de humillación, burla y escarnio entre ellas que culminan cuando llegan a las manos:

Todas las mañana, en efecto, al entrar las operarias en los talleres, al encontrarse en el camino, solían, urbanas y rurales, invectivarse ásperamente y dirigirse homéricos insultos [...] Y en medio del tumulto se oía el agudísimo ¡ayyy!, de una mujer, a la cual manos furibundas intentaban arrancar de un solo tirón la trenza entera de sus cabellos. Por espacio de diez segundos imperaban la confusión y el desorden, y había empujones, pellizcos convulsivos, arañazos, violentos repelones (2002:125).

Pero el episodio de violencia más interesante es el relativo a la huelga de las cigarreras y a su manifestación frente a la fábrica:

A la madrugada siguiente los alrededores de la Fábrica, la calle del Sol, la calzada que conduce al mar, se fueron llenando de mujeres que, más silenciosas de lo que suelen mostrarse las hembras reunidas, tenían vuelto el rostro hacia la puerta de entrada del patio principal. Cuando ésta se abrió, por unánime impulso se precipitaron dentro, e invadieron el zaguán en tropel, sin hacer caso de los esfuerzos del portero para conservar el orden; pero en vez de subir a los talleres, se estacionaron allí, apretadas, amenazadoras, cerrando el paso a las que, llegando tarde, o ajenas a la conjuración, intentaban atravesar más allá de la portería. [...] pero sucedió que un soldado, al cual una cigarrera clavó las uñas en la nuca, echó a correr, y trajo de la garita el fusil y apuntó al grupo [...] y eligiendo dos o tres de las más animosas, mandóles que arrancasen una de las desiguales y vacilantes piedras de la calzada [...] la condujesen ante la puerta que les acababan de cerrar en las narices [...] El propósito de las desempedradoras no era ciertamente hacer barricadas, sino otra cosa más sencilla: o bien echar abajo la puerta a puros cantazos, o bien elevar delante un montón de piedras por el cual se pudiese practicar el escalamiento. (2002:250-255).

En todo caso se aprecia la rebelión social latente en estos hechos, la manifestación de las cigarreras, el miedo de los altos cargos de la fábrica y el continuo envío de los cuerpos de seguridad para atajar las reacciones de las huelguistas.



*El Cisne de Vilamorta* (1885) presenta un triángulo de amores no correspondidos. Por una parte la maestra Leocadia, profundamente enamorada de Segundo, intenta captar al muchacho alabando sus poemas y haciéndole obsequios, hasta el punto de que no solo descuida a su hijo tullido, sino que lo envía fuera de Vilamorta. Flores se deja mimar por ella hasta que entra en escena Nieves, la mujer del gran político local Victoriano de la Comba, diputado en Madrid, de la cual se prenda locamente y, por la que cree ser correspondido. Al mismo tiempo la hija de esta, Victorita, también se siente atraída por Segundo, y sufre al ver como este dedica a su madre las miradas que ella desea:

De pronto sintió pisadas veloces, juveniles; y Segundo, audaz, enloquecido, vino a caer a sus plantas, con los brazos enlazados en torno de su cuerpo. [...] La niña le decía con voz ahogada:

- ¡Ven, papá!... ¡Ven, papá! [...]

La figura del hombre detenida en la puerta no amenazaba: lo que de ella infundía miedo, era cabalmente su actitud de estupor y anonadamiento: parecía un cadáver (1999:794).

A pesar de no haber evidencias explícitas de agresividad, es evidente que el descubrimiento de los jóvenes en actitud cariñosa provoca en don Victoriano un recrudecimiento inmediato de su enfermedad, que le conduce a la muerte.

Por otra parte, Leocadia, dolida por el comportamiento de Segundo, decide suicidarse.

Hasta de ahí a una hora u hora y media, no oyó Flores a Leocadia gemir... Se coló en el cuarto y la vio sobre la cama, con un color que ponía miedo; violentas náuseas levantaban su pecho acongojado [...] A la cabecera de la cama estaba el vaso, sin agua ya, pero con una capa de polvos blancos adheridos al fondo [...]

- Dame palabra... que no lo sabrá el chiquillo, ¿eh?... ¡Por el alma de tu madre no le digas... no le digas el modo de mi muerte! (1999:824-825).

*Los Pazos de Ulloa* (1886) es una importante muestra de cómo observa la violencia doña Emilia, ofreciendo



diferentes matices en su tratamiento en el medio rural gallego.

La violencia muestra su cara en diversas facetas. Por un lado, la escena de la primera noche de Julián donde ve como los adultos -Primitivo y el marqués bajo la atenta mirada de su madre- emborrachan a Perucho, niño de tres o cuatro años:

Diciendo así, colmaba de vino su vaso, y se lo presentaba al niño que, cogiéndolo sin vacilar, lo apuró de un sorbo [...] -¿Qué ha de pedir?- respondió el marqués festivamente-. ¡El vino, hombre! ¡El vaso de tostado! [...] Sus manitas, morenas y hoyosas, se tendían hacia el vino color de topacio; el marqués se lo acercó a la boca, divirtiéndose un rato el quitárselo cuando ya el rapaz creía ser dueño de él. Por fin consiguió el niño atrapar el vaso, y en un decir Jesús trasegó el contenido, relamiéndose. [...] El abad, guiñando picarescamente el ojo izquierdo, escancióle otro vaso, que él tomó a dos manos y se embocó sin perder gota; en seguida soltó la risa; y, antes de acabar el redoble de su carcajada báquica, dejó caer la cabeza, muy descolorido, en el pecho del marqués. (2000:16-19).

Por otra parte, don Julián es testigo de la violentísima escena en que el marqués propina una paliza a Sabel:

Sabel, tendida en el suelo, aullaba desesperadamente; don Pedro, loco de furor, la brumaba a culatazos; [...] Tenía aún el traje de fiesta, con el cual la viera Julián danzar pocas horas antes junto al crucero y en el atrio; pero el mantelo de rico paño se encontraba manchado de tierra; el dengue de grana se le caía de los hombros, y uno de sus largos zarcillos de filigrana de plata, abollado por un culatazo, se le había clavado en la carne de la nuca, por donde escurrían algunas gotas de sangre. Cinco verdugones rojos en la mejilla de Sabel contaban bien a las claras cómo había sido derribada la intrépida bailadora. (Ermitas, 2000:66-67).

La soledad de Nucha tras el parto y las muestras de agresividad que sobre ella ejerce Don Pedro, son descubiertas por don Julián a través de unos moratones en sus muñecas.

Y casi al mismo tiempo advirtió otra cosa, que le cuajó la sangre de horror: en las muñecas de la señora Moscoso se percibía una señal circular, amoratada, oscura... (2000:220).

Por ello decide huir con su hija y así se precipitan una serie de episodios encadenados de enorme violencia: el chivatazo de Perucho al marqués sobre la soledad en la capilla de Nucha y Don Julián, el asesinato de Primitivo, focalizado por el niño, y, finalmente, el maltrato que don Pedro inflige a su esposa y al cura:

Te doy cuatro en casa si me ayudas a buscar por el monte al señorito y le dices, en cuanto lo veas, lo que me dijiste a mí, ¿entiendes? Que el capellán está con la señora encerrado en la capilla y que te echaron de allí para quedar solo. [...] Loco de júbilo se acercó a darle su recado, del cual esperaba albricias. Éstas fueron las mismas palabrotas inmundas y atroces que había expectorado su abuelo en la cocina; y el señorito salió disparado en dirección de los Pazos, como si un torbellino lo arrebatase. [...] El niño entonces vio una cosa terrible, una cosa que recordó años después y aun toda su vida: el hombre emboscado se incorporaba, con su único ojo centelleante y fiero; se echaba a la cara formidable tercerola; se oía un espantoso trueno, que el aire disipó instantáneamente, y al través de sus últimos tules grises, el abuelo giraba sobre sí mismo como una peonza, y caía boca abajo, mordiendo sin duda, en suprema convulsión, la hierba y el lodo del camino. [...] Recostada en el altar se encontraba la señora de Moscoso, con un color como una muerta, los ojos cerrados, las cejas fruncidas, temblando con todo su cuerpo; frente a ella, el señorito vociferaba, muy deprisa y en ademán amenazador, cosas que no entendió el niño; mientras el capellán, [...] y de repente, renunciando a la súplica, se colocaba, encendido y con los ojos chispeantes, dando cara al marqués, como desafiándole... Y Perucho comprendía a medias frases indignadas, frases injuriosas; frases donde se desbordaba la cólera, el furor, la indignación, la ira, el insulto; y sin saber la causa de alboroto semejante, deducía que el señorito estaba atrozmente enfadado, que iba a pegar a la señorita, a matarla quizás; a deshacer a don Julián; a echar abajo los altares; a quemar tal vez la capilla... (2000:258-261).

Al lector, sin embargo, se le hurtan esos posibles actos violentos de Moscoso porque Perucho, creyendo salvar

al bebé, se esconde con él en el hórreo, donde lo encuentra el ama.

En *La Madre Naturaleza* (1887), no obstante, la violencia aparece en una única ocasión: en la pelea entre Perucho y Gabriel Pardo, cuando se descubren las mentiras y secretos de la familia, que hacen evidente el incesto cometido por los dos muchachos. El motivo de los celos es el desencadenante de las agresiones físicas:

Un segundo duró para Gabriel la visión de aquel rostro admirable, porque instantáneamente sintió que dos barras de hierro flexibles y calientes se le adaptaban al cuerpo, prensándole las costillas hasta quitarle la respiración. Intentó defenderse lo mejor posible, tenía los brazos en alto y libres y podía herir a su contrario en el rostro, arañarle, tirarle del pelo [...] Todo fue como una relámpago porque el achuchón crecía, y el ahogo también, y el montañés tenía a su rival a dos dedos del suelo, aprestándose a ponerle en el pecho la rodilla [...] Al peso de los dos combatientes, la mecedora cedió [...] Perucho, que estaba encima, se halló debajo, y Gabriel, [...] le sujetó y contuvo. [...] Cerró otra vez los puños, y bajando la cabeza como el novillo cuando embiste, se precipitó... Gabriel adelantó las manos para parar el golpe [...] el montañés se contuvo (1999:558-559).

Por otra parte, el marqués, que está envejecido y no conserva la fuerza de la novela anterior, es un personaje en clara degradación, aunque igual de asilvestrado.

Aunque en *Insolación* (1889) no se vislumbra el tema que nos ocupa, en *Morriña* (1889) se le presenta al lector un acto violento: el suicidio de Esclavitud Lamas, su protagonista. Así, declara el narrador:

La muchacha estremeciéndose como si tuviese frío, retrocedió lentamente hacia la ciudad, bien resuelta a que el sol, que se ponía en aquel instante, no volviese a levantarse para ella nunca, nunca (2007:243).

El detonante es un complejo conjunto de causas (Penas, 2007:11-54) en el que juega un papel fundamental el despido de la joven de la casa de gallegos que la han acogido como

criada. Es la forma que doña Aurora elige para zanjar las relaciones entre Esclavitud y su hijo Rogelio.

*La prueba* (1890) continuación de *Una cristiana* (1890), cuenta también con elementos violentos. Se hace patente en la paliza que Salustio y el periodista reciben a la salida de la fiesta del Casino. Está provocada por los enemigos políticos del odiado tío del protagonista.

Habíamos cenado, y aturridos por el sueño y unas copas de detestable pseudo Champaña, mirábamos con sorpresa la claridad del día, cuando al poner el pie en la calle se arrojaron sobre nosotros cuatro o cinco individuos vociferando interjecciones. Eran los de la turbia Aurora periodística. Venían armados de garrotes, y el primer lampreazo cayó, sonoro y magnífico, sobre las espaldas del director de El Teucrense [...] El siguiente fue para mí, y me alcanzó en el sombrero [...] Pero secundaron, y sentí el golpe en la mano [...] me arrojé sobre el que acababa de herirme, lo desarmé y con su propio bastón le perseguí (1999:321).

Vuelve doña Emilia al escenario marinedino con *La piedra angular* (1891), donde aparecen distintas manifestaciones de la violencia. Comienza la novela con el rechazo social del verdugo Rojo por su oficio, lo que revierte en la actitud de los adultos hacia su hijo, Telmo, al que los muchachos del Instituto apedrean y dejan por muerto:

Calculó adónde se replegaba Telmo, y allá disparó el guijarro con mano certera. El proyectil alcanzó a Telmo en el hombro. [...] A la cabeza, entre los dos ojos, que eso derrenga a un buey [...] Apuntó a la rizada vedia de cabellos, alzó el brazo, lo revolvió tres veces con pausa... ¡Ah! Lo que esta sí que había hecho blanco [...] Pero la cabeza reaparecía pálida, surcada por un hilo de sangre [...] Y no se sabe cuál fue más pronto, si oírlas o trepar por las grietas y presentarse de cuerpo entero sobre el adarve, con las manos vacías, los brazos desdeñosamente cruzados sobre el pecho, ensangrentada la faz, el traje desgarrado [...] los chicos, sin consultarse, se inclinaron para coger cada uno su piedra, y sin concierto, a intervalos desiguales, hicieron el molinete, lanzaron el proyectil... Telmo, inmóvil [...] le tocaron dos a un tiempo: una en el brazo izquierdo, otra sobre una oreja, junto a la sien. Y

tampoco se sabe por obra de cual de las dos abrió los brazos [...] y se desplomó hacia atrás, precipitado en el vacío (1999:429-431).

Simultáneamente a esta brutal agresión física, se vive en La Erbeda, localidad próxima a la ciudad, un caso de la máxima exposición de la violencia: un asesinato pasional que crea gran revuelo en Marineda.

Una mujer aldeana y su cuñado matan al esposo de la primera, borracho y maltratador, le destrozan la cara a hachazos y abandonan su cadáver en el bosque. El caso causa perplejidad porque mientras ella era menuda y de aspecto agradable, él todo lo contrario:

Es Román, el carretero [...] Apreció esta mañana en el monte de Sobrás [...] Toda la cabeza le hicieron miajas con una piedra o sabe Dios con qué... [...] Es la mujer del muerto [...] El amante debe ser cómplice [...] Hay amante, y lo mejor del caso es que parece ser un cuñado [...] La hazaña [...] debió suceder ayer noche, cuando Román el carretero volvía de llevar un carro de arena a dos leguas, al alto de Chozas. A la cuenta, él solía venir algo peneque. No sé como harían el pájaro y la pájara para sacarlo de casa y convencerlo de que se fuese al montecito, donde lo despacharon a hachazos, deshaciéndole la cabeza (1999:456-462).

El doctor Moragas al querer salvar a la asesina, condena a muerte al verdugo, Juan Rojo, cuya lógica le lleva a preferir el quitarse la vida -otro acto violento- antes que faltar a la ley y a su palabra, pues le había prometido al médico no volver a matar mientras él cuidase de su hijo, y se encuentra en la tesitura de ajusticiar a la asesina de La Erbeda:

El padre de Telmo se volvió de espaldas al mar, y no viéndolo, recobró ánimos [...] dobló el pañuelo y se vendó los ojos apretando mucho, de manera que también tapase los oídos [...] Y así, ciego y sordo, anduvo con los brazos extendidos hacia delante, hasta que de pronto se sintió envuelto, cogido, arrastrado, y el agua, al inundar sus pulmones, sofocó el grito supremo (1999:569).

Las dos novelas del *Ciclo de Adán y Eva*, también situadas en Marineda, comparten personajes y presentan bastantes situaciones de tendencia violenta. En *Doña*

*Milagros* (1894) el episodio más grave sobre este asunto está en relación directa con la protagonista. De ella se rumorean amores con Vicente, ayudante de su marido, de tal manera que hasta el propio Neira, amigo íntimo de la mujer, duda de ella. Este la exhorta a que lo despidiera para limpiar su nombre, pero al hacerlo Vicente, humillado por los celos, le pega un tiro que por suerte apenas la roza, y se suicida acto seguido:

En el mismo instante en que la comandanta [...] alzaba los brazos para retorcer el moño, se abrió con estrépito la puerta de su gabinete, y penetró Vicente navaja en mano [...] me obligó a detenerme ante la puerta de doña Milagros. Y lo mismo fue pararme allí, que oído el estampido de un tiro, al cual siguió otro, y otro... ¡Horror! Toda la carga de un revolver, disparada seguidamente [...] Rompe de un puñetazo el vidrio de un ventanillo [...] abriendo así entrada [...] Era preciso pasar por la sala, y creí escuchar un gemido leve, apagado [...] Aparté las cortinas; la puerta vidriera estaba abierta... Vi en el suelo a la comandanta de Otumba [...] Yacía reclinada sobre el lado izquierdo: un reguero de sangre empapaba sus faldas y extendía vasta placa roja por su blanco peinador; el pelo suelto casi la cubría la cara; un brazo, replegándose hacia la cintura, señalaba la actitud de oprimir la herida [...] Al encontrar atravesado en el despacho del comandante Llanes el cadáver de Vicente. La furibunda mano del suicida había agotado la carga del revólver (1999:763-765).

Las historias de esta familia continúan en la segunda novela del ciclo, *Memorias de un solterón* (1896), cuyo protagonista es secundario en la primera, amigo de Benicio Neira y vecino de Marineda, Mauro Pareja.

La actitud amenazante del compañero Sobrado, hijo ilegítimo de Amparo -protagonista de *La Tribuna*- y Baltasar Sobrado hacia su padre se hace patente en la carta que dirige al señor Neira para advertirle sobre la relación de aquel con su hija:

Sr. D. Benicio Neira: Muy señor mío. Vive usted muy engañado si se figura que D. Baltasar se casará con su hija de usted, porque don Baltasar tiene otras obligaciones que cumplir, y si no las cumple por buenas, las cumplirá por malas; y acuérdesese usted de que



se lo jura un hombre tal día como hoy; porque antes de un año las habrá cumplido. No se figure que no firmo por miedo; tengo otras razones; pero si quiere usted saber quién soy, se lo puede preguntar al mismo Sobrado, que le dirá quién es y cómo se llama, El ejecutor de la justicia (2004:171).

También la violencia tiene cabida como en *Doña Milagros*. Neira se entera de que su hija Argos es la amante del gobernador, Mejía. Le exige reparar el honor y, cuando Benicio, casi vencido, ve la burla en los ojos del galán, lo atraviesa con un florete. Así, doña Emilia involucra al bueno y pacífico padre de familia numerosa en un asesinato, la acción más violenta desencadenada por el motivo de la honra:

D. Benicio, mientras tanto, sujeto, tendido, rugiendo, se sentía tan chafado, tan risible, que dos lágrimas de brasa asomaron a sus lagrimales, evaporándose al punto, y contrastando con la sonrisa de burla que dilataba los pálidos labios del Gobernador [...] D. Benicio se tambaleó un instante; afirmóse después sobre los talones; enseguida saltó como un gato al diván y arrancó de la panoplia un florete de desafío; y antes de que Mejía tuviese tiempo de prevenirse a la defensa, se lo pasó impetuosamente al través del pecho, a la altura de los dos pulmones (2004:294).

*El niño de Guzmán* (1900), primera parte de una saga inconclusa, narra de manera lenta dos días que corresponden a la llegada de Pedro Niño de Guzmán a España. El joven, educado en Inglaterra, tiene idealizada su patria. Con la muerte de su tutor y veinticinco años cumplidos, decide conocerla y tomar contacto con sus familiares.

La imagen ficticia que tiene del país choca con la realidad en el mismo momento de su llegada, al paso por las aduanas y observar a sus primas, desconocidas para él, a las que considera prostitutas:

«El caso es -discurría Pedro- que, no fijándose en lo insolente de la toilette, cualquiera las toma por damas principales. Pero ¡quia! Con ese avío... Y me miran; se fijan en mí; se sonríen... Se dan el codo» (1999:317).



La novela termina con un magnicidio real, no ficticio, el asesinato de Cánovas del Castillo, aunque no se explicita, pero resulta transparente para el lector de 1899 que muy recientemente -8 de agosto de 1897- había tenido noticia de él. Solo un personaje hace referencia a "el glorioso nombre" (1999:414).

*Misterio* (1902), novela en cinco partes y un epílogo, cuenta con un amplio abanico de ejemplos del tema central de nuestro trabajo. La trama acerca del supuesto Delfín, hijo desaparecido de los guillotizados reyes de Francia se adorna con la persecución que sufre. Esta historia, plagada de tortura y dolor desde el mismo momento en que la familia es retenida por los revolucionarios, se entremezcla con la romántica de su hija Amelia con Renato Brezé.

Ambas historias parecen bastante arquetípicas. Por un lado, el sufrimiento del joven Dorff, nombre falso que adopta el Delfín, su rapto, torturas, huida, vuelta al cautiverio con más tormentos, la pérdida de sus amigos y allegados en distintos lances relativos a su persona, hasta perder su identidad de manera total.

Por otro, la historia de amor entre Amelia y Renato, rechazada por la madre del noble Brezé desde el principio, pasa por numerosos avatares: separaciones, mentiras, una boda mediante engaños, un suicidio y finalmente la muerte de uno de los amantes y el dolor del otro.

En *Misterio* la violencia, teñida de matices políticos, entra en escena muy pronto, pues en los primeros capítulos ya vemos que la duquesa, madre de Brezé, repudia la unión de su hijo por los crímenes atribuidos a su padre. Lo cual no impide que el joven Renato, salve la vida a Dorff en Londres cuando es atacado por unos bandidos. Desde que entre ellos surge la confianza, Brezé se unirá a la causa del supuesto rey y lo defenderá a capa y espada.

*La Quimera* (1905) condensa la violencia en el carácter de su protagonista Silvio Lago y de su amiga Espina Porcel. El primero daña tanto a Clara de Ayamonte que consigue que ingrese en un convento, además hace desplantes a mujeres de la alta sociedad madrileña, pues no consigue dominar su forma de ser.

Por otra parte, la Porcel juega con las ilusiones del pintor y le humilla de diversas maneras: no enseñando su retrato, intentando convencerlo de que se convierta en modisto, creando falsas escenas con su marido... Es una relación desgraciada y cruel, con atisbos de violencia psíquica, que condena a ambos personajes a la muerte, en el caso de ella por su adicción a la morfina y en el de él por su obsesión por la belleza, y su malvivir.

En *La Sirena Negra* (1908), la violencia se desata a final de la historia. Gaspar Montenegro de extrañas ideas, se relaciona con Rita, una mujer enferma, y al fallecer esta se queda con su hijo Rafaelín para criarlo como suyo. Sus ideas pedagógicas avanzadas le llevan a contratar a una niñera inglesa, Annie, y a un profesor, Solís. Surgen, entonces, los problemas porque este se enamora de la niñera mientras ella intenta conquistar a Gaspar para conseguir posición social y dinero.

El día en que por fin la vida del nuevo padre parece enmendarse, pues ha solucionado sus problemas con su novia Trini decidiéndose a casarse con ella, se tuerce todo. Annie le reclama la existencia de algún tipo de relación y le abofetea al conocer sus planes de boda con Trini. Él, furioso, la ultraja:

Avanzó sobre mí, y su rigurosa palma de jugadora de tennis y ciclista, huesuda bajo la morbidez, cayó sobre mi mejilla, respondiendo al claqueo de la bofetada un dolor vivo [...] ciego y disparado, aproveché [...] y la enlacé y la envolví y ahogué entre las elásticas serpientes de mis brazos [...] Ella, al pronto, hería, pegaba, mordía, usaba de sus uñas, de sus dientes, de sus pies;

pero yo, nervioso, frenético, luchaba sin sentir los golpes, y la sujetaba e inutilizaba su defensa. Cuando arranqué un jirón de la sutil tela de su corpiño y vi la blancura de su piel, me ofusqué del todo [...] El resto fue para ella ultraje, para mí el pecado (2000:532).

Al día siguiente Gaspar y Rafaelín se encuentran con el profesor en la terraza de la casa donde pasan el verano. Solís, corroído de celos tras escuchar el relato de la niñera, y consciente de la preferencia de esta por el señor, dispara dos veces contra él con intención homicida. Sin embargo, el pequeño Rafaelín se interpone y recibe ambos tiros, lo que provoca su muerte. El profesor al darse cuenta, se suicida.

Las once de la mañana serían cuando Solís regresó de Portador, dejando a Annie en el coche de Vigo [...] Llegó ante mí, se paró en seco, sin hacer, ni por cortesía, la indicación de saludarme y deslizó la mano derecha en el bolsillo de su cazadora. [...] Y su puño se tendió como una palanca de hierro, y me hirió brutalmente, en pleno rostro. [...] sacó el revólver [...] Solís disparó dos veces [...] yo me sentí ileso y vi a Solís hacer un gesto y lanzar una exclamación de horror, correr un instante como si le persiguiesen, volverse, meterse el cañón del arma dentro de la boca y caer hacia delante, [...] Y, a mis pies, yacía el niño [...] Los dos proyectiles fueron para él: uno le alcanzó el brazo que levantaba; otro, por el sobaco, penetró en el pulmón, abrasándolo instantáneamente (2000:538-540).

Pardo Bazán, como antes se dijo, concentra en el final de la novela varios actos violentos de carácter verbal y físico. Si estos son protagonizados por Annie y Gaspar, es Solís quien, por celos, comete un asesinato. La muerte, la *Sirena Negra* del título, se cobra así una víctima inocente, y su ejecutor se priva de la vida.

*Dulce dueño* (1911) contiene también su dosis de violencia. La narración sobre santa Catalina ofrece la tortura del potro a la que la han sometido y su degollamiento. Son ambos ejemplos de agresividad física,

culminando el segundo el martirio sangriento propio de las vidas ejemplares de los santos.

El caso de la historia principal es diferente. Natalia -Lina- Mascareñas, que disfruta de la abundancia como heredera tras una larga pobreza, descubre que esta no le satisface. Por otra parte, se entera de que su origen es poco honroso, fruto de una unión ilegítima entre su madre, a la que considera su tía, y su mayordomo.

Lina está desencantada de la vida. Si de joven se había negado a ingresar en un convento, ahora no le interesa contraer matrimonio. Sin embargo, sus amigos le presentan candidatos. El primero es un idealista, que quiere reformar el mundo, pero que se adaptaría a la sociedad de encontrarse integrado en ella. El segundo es un primo de Granada, para su padre legítimo heredero de doña Catalina, que la corteja pero al mismo tiempo está amancebado con su doncella francesa. El último candidato, ideal para el matrimonio en el que no se valora el amor, es Almonte. Sus relaciones con Lina van bien en Suiza hasta que este le confiesa que la ama. Fijan la boda, pero la protagonista necesita emociones y las encuentra haciendo arriesgados viajes y escaladas. Consigue que un barquero le avise de la inminente crecida del lago Lemán para salir ese día a navegar. Durante el recorrido, Almonte muestra su nerviosismo, pero Lina le interroga acerca de su valor y de si la salvaría si algo ocurriese, a lo que él responde que daría su vida por ella. La crecida hace que ambos caigan al agua y Almonte en su instinto de supervivencia le da un puñetazo en la cara para salvarse. Sin embargo, se ahogará mientras que Lina será rescatada por un marinero:

Me así al cuello del otro desventurado que se ahogaba. Dos brazos rígidos, crispados, me rechazaron; un puño hirió mi faz, un esguince me desprendió (2000:715).

Tras este episodio, la protagonista pierde amigos y la fe en el mundo. Deprimida, busca redimirse, especialmente

de la culpabilidad de lo ocurrido a Almonte. Así, procura que la agredan físicamente y sufrir en sus propias carnes el efecto de los golpes, llegará a pagar a una mujer de mala vida para que la pisotee. Le saltará un diente:

Un billete de cincuenta pesetas, si me pisotea usted, pronto, y fuerte [...] me eché en el suelo, infecto y duro, y aguardé. La prójima, turbada, se encogió de hombros, y se decidió. Sus tacones magullaron mi brazo derecho, sin vigor ni saña [...] Entonces bailó recio sobre mis caderas, sobre mis senos, sobre mis hombros, respetando por instinto la faz [...] Sentí el tacón, la suela, sobre la boca... [...] El sabor peculiar de la sangre inundaba mi boca. Tenté la mella con los dedos. El cuerpo me dolía por varias partes. (2000: 724-725).

Como puede comprobarse, tras este breve tránsito por la novelística de Emilia Pardo Bazán, el tema objeto de nuestra investigación constituye una constante en su obra. Se desarrolla tanto en narraciones de ambiente rural como de tipo urbano, se ejerce por personajes de ambos sexos, protagonistas del amplio contexto social, y se mantiene no solo en las obras más realistas-naturalistas, sino en lo que pueden considerarse modernistas.

CAPÍTULO II. LOS DIFERENTES MODOS DE VIOLENCIA EN LOS  
CUENTOS DE EMILIA PARDO BAZÁN: ANÁLISIS DE CONTENIDO.



Emilia Pardo Bazán no solo escribió gran cantidad de cuentos, bastantes según nuestro *corpus* en los que la violencia ocupa un lugar sobresaliente, sino que reflexionó en ocasiones sobre el propio género con razonamientos tan atinados que en nada desmerecen a las modernas pesquisas críticas y teóricas de la Narratología<sup>8</sup>. Es decir, desde la actividad práctica como cultivadora de esta modalidad narrativa supo elevarse a la teoría para darnos las características fundamentales de este género, en nada menor en manos de doña Emilia<sup>9</sup>.

En el volumen III de *La literatura francesa moderna*, dedicado al Naturalismo niega que la morfología en cuanto a la extensión sea solo lo que diferencia al cuento y la novela. Se fija en la técnica que le es propia, habla de la concisión, de centrarse en el contenido, de la intensidad y de la expectativa del lector:

No se presta a digresiones y amplificaciones (...) hay que proceder (...) concentrando (...) es muy objetivo (...). Todo elemento extraño le perjudica (...). La forma del cuento es más trabada y artística que la de la novela, [hay] cuentos que (...) en reducido espacio contienen tanta fuerza de arte, sugestión tan intensa o más que un relato largo (...), no entiendo por arte [en el cuento] el atildamiento y galanura del estilo, sino su concisión enérgica, su propiedad y valentía, el dar a cada palabra el valor propio y, en un rasgo, evocar los aspectos de la realidad (...). El primor de la

<sup>8</sup> Véase, por ejemplo, el volumen editado por Fröhlicher y Güntert (1995).

9

También Valera escribió algún "Prólogo" e "Introducción" a obras ajenas, pero sobre todo su artículo "El cuento" (*La Ilustración Artística*, 1890).



factura de un cuento está en la rapidez con que se narra, en lo exacto y sucinto de la descripción, en lo bien graduado del interés, que desde las primeras líneas ha de despertarse (...) El cuento será, si se quiere, un subgénero del cual apenas tratan los críticos; pero no todos los grandes novelistas son capaces de formar con maestría un cuento (1914: 151-152).

No menos interesante son las semejanzas que doña Emilia encuentra entre la poesía lírica y el género cuentístico, expresadas en el "Prefacio" a *Cuentos de amor* (1898):

Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica: una y otra son rápidas como un chispazo y muy intensas -porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del cuento-. Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca (2004:353-354).

Y en 1901 ("Literatura extranjera. El autor de moda Enrique Sienkiewicz", *La Lectura*, febrero) ratifica estas mismas ideas al referirse a la inspiración instantánea, nunca prolongada en el tiempo, que trae la idea y la concepción general del cuento, rico en potencialidades:

El cuento pide inspiración y esa facultad de condensar que no todos poseen [...] es a la novela como la poesía lírica a la epopeya y al poema caudaloso, donde rara vez se sostiene encendido el fuego sagrado [...] es una chispa, rayito de sol..., pero en él cabe el mundo (cit. Paredes, 2004:23).

El tema de la violencia, como hemos señalado anteriormente, es común en numerosos relatos de la escritora coruñesa. Tanto que Paredes Núñez llega a afirmar:

Si quisiéramos destacar una nota dominante en la multiforme obra cuentística de Emilia Pardo Bazán, estaría sin duda marcada por la nota trágica. Una tonalidad ostensible desde sus primeros cuentos (1979:46).

También Baquero Goyanes destaca este aspecto, especialmente en sus relatos rurales:

El afán de objetividad [...] lleva a la escritora a no silenciar defectos. La pintura que de su tierra natal hace, es descarnada y estremecedora [...] un paisaje espléndido, blando y violento, habitado por unos hombres que viven para el instinto, ignorantes y

cruelles [...] Indudablemente la escritora gallega tenía más desarrollado el sentido de lo trágico que el del humor [...] El tono general de los cuentos de la Pardo Bazán es dramático y angustioso [...] En el cuento trágico logran sus mayores éxitos narradores como la Pardo Bazán, inclinada al relato vigoroso, desgarrado; (1949:369,663 y 654).

En los cuantiosos cuentos sangrientos y trágicos en que la muerte aparece, muy pocas veces, como tendremos ocasión de comprobar, esta se produce de manera ocasional: casi siempre hay un criminal que asesina a una víctima. Surgen, según apuntamos más arriba, motivos de personaje: los celos, la envidia, la venganza, el orgullo, la codicia... Pero también de situación, propios del entorno: la ignorancia, la injusticia, la miseria, la superstición, la brutalidad colectiva, etc. Se ampara así doña Emilia en una concepción naturalista propiciada por E. Zola en su defensa del determinismo del medio. De modo que, para el autor de *Le roman expérimental* (1880):

el hombre ya no es una abstracción [...] es un animal que piensa, que forma parte de la gran naturaleza y que está sometido a múltiples influencias del suelo en que ha crecido y en que vive. Es por ello que un clima, un país, un horizonte, una habitación, tienen a menudo una importancia decisiva (1972:141-142).

Pero también el escritor francés insiste, al atender al ser humano, en extender "el análisis a todas las causas psíquicas y sociales que lo determinan" (1972:141). Así, - lo demostraremos en el capítulo siguiente-, la autora intentará indagar en la intimidad más profunda, en el misterio del alma, de sus criaturas literarias. Sobre todo, en las que llegan a ser ejecutoras de la expresión máxima de la violencia.

Fue la propia Pardo Bazán quien confesó en el "Prólogo" a *Cuentos de amor* (1898) que la fuente de inspiración de aquella es la realidad:

Por fuerte y viva que supongamos la fantasía de un escritor, jamás llega al límite de la realidad posible. Cuanto pudiéramos

fingir, queda muy por bajo de lo verdadero. Llamamos inverosímil a lo inusitado; pero no hay acaecimiento extraño, monstruoso, espeluznante y peregrino que no conozcamos por la realidad. Lo saben los de mi profesión; nunca se puede incorporar a la literatura toda la verdad observada, so pena de ser tildado de extravagante, de escritor descabellado y de bárbaro sin gusto ni delicadeza; y sin embargo, las mayores osadías y crudezas de la pluma, aunque sea de hierro y la mojemos en ácido sulfúrico, son blandenguerías para lo que escribe en caracteres de fuego la realidad tremenda (2004:354).

Incluso la escritora coruñesa, en su afán de subrayar el realismo literario, exculpa al género narrativo de las crudezas que ofrece la propia existencia, echando mano de la conocida frase metafórica de Stendhal<sup>10</sup>:

¿Por qué culpar a la literatura? Habría que repetir, por enésima vez, que una novela es un espejo paseado a lo largo del camino, y no es culpa del que lo lleva en la mano lo que en la brillante luna se refleja... (2005:466).

Y, en efecto, doña Emilia siguió las sugerencias de la crónica negra de los diarios, como bien observó Bravo-Villasante (1962 y 1972). Así, "muchos relatos [...] no son otra cosa que la traslación al plano literario de los sucesos que la propia autora encontraba en el noticiario periodístico" (Clémessy, 1997: 46-47). Bastantes de ellos, relacionados con muertes violentas, fueron comentados por ella en su sección "La vida contemporánea" de la revista barcelonesa *La Ilustración Artística*<sup>11</sup>. Destacan

<sup>10</sup> Esta definición aparece en el subtítulo del capítulo XIII de *Rojo y Negro*. El autor se atribuye a Saint-Réal.

<sup>11</sup> Aparte de las referencias de doña Emilia a las noticias de los periódicos que confieren una base no ficticia a algunos de sus relatos, la autora comenta, a veces, de forma más general esta misma procedencia: "Supongo que no necesita apología el hecho de que varios cuentos míos se funden en sucesos reales" ("Prefacio" a *Cuentos de amor*, 2004:353). O se refiere a "Los

determinados crímenes cometidos en Madrid como los de la calle de Fuencarral, la calle del Carmen, la calle de Lanuza, el de la plancha o de la planchadora, el del capitán Sánchez... Y otros perpetrados en Galicia, Extremadura -el de Don Benito-, en Andalucía -el de Gádor, en la provincia de Almería, y el del Huerto del Francés en Peñaflor (Sevilla)-. Además, suicidios individuales y de parejas de enamorados, duelos, robos, estafas, riñas a navajazos, apaleamientos, etc.

Es decir, en palabras de Ruiz Ocaña, "la preocupación por la criminalidad y la delincuencia fue casi obsesiva en Emilia Pardo Bazán en las postrimerías del siglo" (2004:204).

No deja, pues, la escritora de denunciar la constante aparición de la violencia:

Sigue la criminalidad brutal enseñoreada, no solo de las planas de los diarios, sino de nuestra atención, de nuestras reflexiones (amargas, claro es) y de nuestra sensibilidad (La Ilustración artística, 2005:353).

También critica la alarmante presencia del mundo del hampa en la Capital: el número abundantísimo de pobres, de los que hace una tipología (2005:435), pedigüenos, desocupados, fulleros, jugadores, golfos, etc. Y, ante ello, no le parece que la actuación de la policía sea eficaz.

Pero la autora no solo expone, sino que analiza y busca causas convirtiendo estos artículos de *La Ilustración Artística* en pequeños ensayos de antropología social y criminal. La carestía de los precios, que comenta más de una vez, de los productos básicos de alimentación y la

---

buenos tiempos" y "Sor Aparición" como "cuentos verdaderos" (354), y a "El indulto" como "un sucedido" (2003:7).

falta de trabajo provocan la mendicidad y la vagancia. De aquí es fácil pasar al delito: robos, juegos con dinero buscando la suerte, asesinatos... Además, doña Emilia destaca la superstición y la ignorancia en el origen de determinados crímenes, expone las características del sujeto, contrariando a Lombroso, y ataca la benevolencia de los juzgados con los que practican la violencia de género, siempre minusvalorando a la mujer. Tampoco acepta, por ineficacia de los que le compete, los casos que no se resuelven y los que los culpables alcanzan la libertad por cualquier maña.

Evidentemente, no hay duda que Pardo Bazán se sentía atraída por el tema de la violencia en cualquiera de sus formas. Es una "prueba indiscutible" de su "natural inclinación", que se va acentuando a lo largo del tiempo (Paredes, 1979:47). Auténtica "fascinación" que para N. Clémessy ejerció sobre la autora "el misterio, las desapariciones, los crímenes" (1997:88).

Por ello, como ya apuntó Paredes Núñez:

Aunque las fuentes de inspiración de sus relatos son muy variadas (algunos brotaron de su imaginación, otros recogen viejas leyendas y tradiciones) una buena parte están basados en sucesos reales. Así, muchos de sus cuentos trágicos y dramáticos, tonalidades dominantes de la autora, son una traslación directa de la crónica negra de sucesos que ella misma comentaba en sus artículos de «La vida contemporánea» (1979b: XI).

Sobre esto encontramos textos que podemos relacionar de alguna manera con sucesos reales. Alguno, como "Geórgicas", cuenta con una indicación en el propio texto en la que se indica la veracidad de lo narrado:

«Aquí tienen ustedes lo que aconteció en la feligresía de San Martín de Tamoige, por no querer los Raposos ayudar a los Leбриñas en la faena de la maja.» (1992:373).

Un caso curioso es el de "No lo invento", pues puede relacionarse con un criminal real, el francés Henri Blot, del que apenas sabemos que en 1886 fue procesado en París

por desenterrar el cadáver de una joven de 18 años y profanarlo sexualmente. Meses más tarde volvió a hacer lo mismo y fue capturado. Durante el juicio dijo: "¿Qué quiere usted? Cada uno tiene sus pasiones, y la mía son los cadáveres".

Aunque no puedo afirmarlo, parece probable que doña Emilia tuviese conocimiento de este personaje, pues la noticia causó cierto revuelo y varios medios como *Le Fígaro* se hicieron eco de él. Por otra parte, el argumento del relato, que ha horrorizado a otros estudiosos (como se verá en las opiniones de Paredes Núñez), parece encajar con la personalidad de este individuo. Así, es probable que el origen de tan singular relato se encuentre precisamente en el interés de doña Emilia por la psicología del criminal, como ya se verá al tratar la figura del "sacauntos" y el caso Romasanta.

Finalmente, el propio Paredes Núñez destaca el origen de "El puño" en un crimen verídico:

El puño está basado en un hecho real ocurrido en La Coruña, donde aún puede verse, en la calle de la Amargura, el lugar del sucedido (1979b:256).

De todos modos, la escritora coruñesa, que atiende a noticias truculentas, las deforma o transforma para elaborar sus textos cuentísticos. De manera que "hechos reales que habían llamado la atención de la escritora derivan hacia temas y conclusiones muy alejados del suceso real" (Mayoral, 2005:250).

Marina Mayoral (2005) recoge algunos de estos relatos inspirados en noticias. Es el caso de "Justiciero", que se relaciona con un crimen que aparece publicado en el *Heraldo de Madrid* (27 de julio de 1897) en el que se comenta el hallazgo de un cadáver. El fallecido era un hombre joven, Ricardo Olivier, hijo de los dueños de la finca en cuyas tapias se encontró el cuerpo sin signos de violencia, y se alude a su conducta desarreglada. El periódico amplía la



información con noticias de los días subsiguientes en que se resalta la mala vida del muchacho y su caída al intentar saltar las tapias cuando huía del castigo paterno. Por su parte, Paredes Núñez (1979:67) comenta que doña Emilia (*La Ilustración Artística*, "Cabos sueltos", 9 de agosto de 1897) "lanzó la hipótesis, luego confirmada en el cuento, de que fue el padre quien asesinó a su propio hijo" (2005:87). Pronto la novedad de la noticia se diluye quedando sin respuesta lo ocurrido, momento en que entra la imaginación de la condesa.

Tanto Paredes Núñez (1979) como Mayoral (2005) mencionan también el caso de "Inútil" inspirado en un crimen cometido en Quiroga (Lugo), del que da noticia *El Imparcial*. En él se habla de cuatro asaltantes enmascarados y armados, que irrumpen en la herrería de la víctima para robarle. Su sobrino intenta defender el hogar pero lo apresan con los criados. Finalmente, los criminales encuentran al herrero y lo torturan para posteriormente quemarlo vivo. Obligan al sobrino a que les acompañe a la bodega donde beben y se burlan de lo que le está ocurriendo a su tío. Cuando se van, el sobrino corre a auxiliarlo, pero fallece a causa de las quemaduras.

Doña Emilia menciona esta noticia en un artículo de *La Ilustración Artística* (14 de noviembre de 1904), dramatizándola en algunos aspectos: destaca la crueldad y saña de los agresores e incluso alarga la agonía de la víctima a varios días. Lo relaciona con los *chauffeurs*, banda que actuaba durante la Revolución Francesa atacando castillos y que utilizaba el procedimiento de achicharrar a los propietarios para que confesasen el escondrijo del dinero. Dice así Pardo Bazán refiriendo la actuación de la gavilla gallega que, como otros, sembraba el pánico en los puntos aislados del mundo rural (López Morán, 1995):



Los "chauffers" de Lugo parecen alumnos aprovechados de los franceses: su procedimiento es idéntico, lo único distinto, la época en que consuman sus atentados. Un infeliz, en el caserío de una herrería, ha sido asado concienzudamente con toda calma y reposo. Le aplicaron haces de paja encendida a diferentes partes del cuerpo, escogiendo las más sensibles al dolor, y cuando se desvanecía, otro retueste le devolvía la sensibilidad y la conciencia de la tortura. Como no existía en la casa la suma relativamente crecida que los bandidos buscaban, y solo se afanaban algunas pesetas, el suplicio no se interrumpió hasta que, cansados los supliciaris, bajaron a la bodega a emborracharse y a gastarles chanzas al sobrino del torturado, un muchacho que estaría cual es de suponer de puro miedo y tenía que servirles comida y vino. Al ser socorrida, la víctima se vio que la mayor parte de sus quemaduras eran mortales. Tenía el cuerpo achicharrado. Sin embargo, no había muerto. No murió hasta días después. (La Ilustración Artística, "Costumbres gallegas", 4 de noviembre de 1904, p.273).

Fijándose en estos datos podemos observar los incontables paralelismos que existen con el cuento que hemos mencionado. Si bien cuando este se publica han pasado 14 años desde el crimen de Quiroga, es indudable que el trasfondo de tortura se basa en hechos reales. En todo caso, el relato trata de ensalzar la fidelidad del criado por encima de la cruel agresión.

Esta, narrada de manera demorada, se centra en cómo le queman las manos al negarse el viejo Carmelo a hablar de las onzas escondidas. Los bandidos convencidos de que no confesará el escondrijo lo lanzan al fuego para que acabe de arder<sup>12</sup>.

Paredes Núñez (1979) y Mayoral (2005) se refieren también a "Un destripador de antaño" conectándolo con

<sup>12</sup> Pardo Bazán llevó este tipo de tortura a otros cuentos como "Nieto del Cid", "Nuestro Señor de las barbas" y "La Capitana", y en el capítulo IV de *Los Pazos de Ulloa* se intenta aplicarla a doña Micaela.

ciertas noticias aparecidas en la prensa. El origen del cuento es más probable que este aquí que en los crímenes del francés Vacher, ya que se había publicado siete años antes (Mayoral, 2005). La propia escritora negó esa conexión en un artículo de *La Ilustración Artística* (29 de Noviembre de 1897) "Recuerdos de un destripador":

Empiezo por advertir que el destripador cuya historia voy a exhumar aquí, no es el mismo de quien escribí hace tiempo una novelita titulada "Un destripador de antaño". La resonancia que estos días obtienen en la prensa las hazañas del atroz destripador francés Vacher me han sugerido el recuerdo de cierto célebre destripador gallego... (2005:95).

En este mismo artículo, Pardo Bazán se refiere al conocido caso de Manuel Blanco Romasanta, el hombre lobo de Allariz (Orense), a quien se le suponía convertido en lobo por una maldición, lo que le lleva a asesinar a sus víctimas. Confesó Romasanta su culpabilidad pero también ser incapaz de controlarse. Aunque fue condenado a garrote vil, Isabel II le concedió el indulto.

El papel de sacramantecas del hombre lobo alaricano pudo haber impresionado a doña Emilia, aunque ni este ni Vacher son identificables en "Un destripador de antaño". Mayoral (2005) se refiere a la barbarie de los ejecutores de ciertos crímenes, tan crueles como el de Pepona, que recogen los periódicos: el de Fuencarral, el de Carabanchel y el gallego de Santa Cruz de Valadouro, parroquia de Mondoñedo (Lugo).

En el primero (madrugada del 2 de julio de 1888) una viuda fue apuñalada y después quemada. En el segundo (21 de febrero de 1889) a un joven de dieciocho años se le cortaron los brazos, se le decapitó y también fue quemado. El crimen gallego (23 de noviembre de 1888) resultó ser un asesinato múltiple: un sacerdote y tres familiares fueron asfixiados al introducirseles en la boca unos paños que los criminales empujaron con un *funqueiro*. De estos casos habla

doña Emilia en otros artículos publicados en *La Ilustración Ibérica*.

Toda esta brutalidad se hace todavía más patente en el crimen de Gádor (Almería), perpetrado en 1910, al que se refiere la escritora coruñesa en otro artículo de la revista barcelonesa de este mismo año (5 de septiembre). Un curandero había aconsejado como remedio a un tuberculoso beber la sangre de un niño y que le colocasen sus untos sobre el pecho. La familia asesina extrajo la sangre del corazón del pequeño y con las mantecas siguieron las indicaciones del curandero. Pardo Bazán expresa en su artículo la lamentable combinación de "ignorancia, brutalidad e interés" (2005:247) y subraya la vuelta al primitivismo. Son aspectos fácilmente detectables en "Un destripador de antaño".

Tanto Paredes Núñez (1979) como Mayoral (2009) relacionan el cuento "Dios castiga" con el crimen ocurrido al lado de su casa de campo -seguramente el Pazo de Meirás- en el que un mozo aldeano, sostén de su familia, murió de un tiro por la noche en el camino (*La Ilustración Artística*, 1 de diciembre de 1902). El asesino huyó a su casa e incluso hubo alguien que encontró a la víctima aún con vida y escapó para ser implicado por la justicia. Aunque todos en la aldea conocían el nombre del asesino, pues él mismo se había jactado de los que pensaba hacer, nadie acudió a declarar y finalmente quedó exculpado.

Veinte años después doña Emilia escribe "Dios castiga". En él se mantiene la base de la historia: a un joven aldeano le disparan en el camino y todos saben que el asesino es su rival amoroso. Sin embargo, existen diferencias entre la noticia y el relato pardobazaniano. En la noticia, el padre del joven enloquece. Sin embargo, en el cuento hace una denuncia anónima de los criminales: el otro galán, la moza a la que pretenden ambos y su hermana,

pues habían escuchado los gritos de auxilio y se refugiaron en casa. El padre quiere vengarse y la madre no lo deja. Finalmente, todo parece volver a la normalidad y el galán y la moza planean boda a la que invitan a toda la aldea. Camino de la iglesia el padre del asesinado los amenaza, pero su mujer se lo lleva de allí.

La fiesta se prolonga y los novios, borrachos ya, son llevados a su nueva casa, donde los amigos les dejan con la puerta arrimada mientras ellos continúan la fiesta. De madrugada la casa es arrasada por el fuego con sus ocupantes dentro. Se rumorea que se vio una figura de negro, de luto, merodeando la vivienda.

Así, finalmente, el protagonismo del suceso recae en la madre del asesinado que planea una venganza a largo plazo. Ciertamente, este tipo de venganza no parece encajar con el carácter gallego, a tenor de lo que escribe doña Emilia (*La Ilustración Artística*, 1 de diciembre de 1902):

Si mi labriego hubiese sido un hombre del Mediodía, tampoco acude a la justicia: lo que hace es tomársela por la mano. Espera en la misma revuelta del camino al matador, una noche sin luna ni estrellas, y le deja seco. La psicología de mi tierra es muy diferente. La resignación forma la base del carácter de ese aldeano cuyas afinidades con el mujik ruso más de una vez tuve ocasión de notar. Nada hay de moruno ni de italiano ni de corso en nuestra índole moral, y las vendettas á plazo largo son tan raras, como frecuentes las quimeras y los palos (2005:225).

Mayoral (2005) se cuestiona esta divergencia entre la realidad y la venganza materna. Afirma que es probable que el crimen, que Pardo Bazán vivió de cerca, y que permaneció impune le hubiese provocado un sentimiento de impotencia que le llevara a escribir este relato. No obstante, ninguna creación literaria tiene que ser un calco de lo sucedido. Y, por otro lado, las palabras antes citadas de Pardo Bazán se refieren a la rareza pero no a la total inexistencia de comportamientos como el de la campesina.

No son, sin embargo, los relatos que refieren Paredes Núñez y Mayoral los únicos que nos recuerdan noticias publicadas que doña Emilia comenta en sus artículos de *La Ilustración Artística*. Destacan especialmente, por su número, aquellos en los que habla de casos de crímenes "pasionales" en los que existe asesinato y suicidio o doble suicidio de los enamorados. Probablemente su interés se deba a la concepción de la mujer, maltratada por la sociedad y su pareja de manera habitual, y sin que nadie perciba nada extraño en esta conducta. Incluso aprovecha esta publicación para dedicar duras palabras de condena a todos los medios fiscales que permiten la impunidad en el asesinato de mujeres. Lo cual Pardo Bazán repite continuamente al no comprender una declaración de inocencia en el asesinato de una mujer eximiéndose en la pasión. Por otra parte, también existe condena y repulsa hacia las mujeres criminales, y curiosidad hacia el morboso interés que despiertan en los lectores.

Queda por tanto demostrado, como sostenía al comienzo de este capítulo, que la violencia ejercida en estos crímenes tan violentos bien pudo servir de provocación a la escritora para elaborar sus cuentos. No plagió la crónica negra de los periódicos pero, con frecuencia, la utilizó en sus detalles que introdujo en sus relatos más truculentos.

El análisis de los relatos pardobazanianos recogidos en el *corpus* posibilita asociarlos atendiendo a las características comunes que presentan las tres modalidades de violencia señaladas en la "Introducción": física, verbal y psíquica. Pero esta agrupación resulta más rentable y clarificadora si se tienen en cuenta determinados subtipos como la violencia de género, doméstica, social y política. No obstante, es frecuente que en un mismo cuento convivan diferentes manifestaciones.

## II.1. La violencia doméstica

### II.1.1. Cuentos urbanos

Sobre ella analizaremos características que nos van a permitir establecer conexiones para llevar a cabo un tratamiento conjunto de la misma. La violencia doméstica está representada en todas las variedades de ésta. Contamos con ejemplos de violencia física, psíquica y verbal, pero no todos los casos son exactamente iguales.

Dentro de la primera y atendiendo a lo mencionado sobre el tema que nos ocupa, podemos plantear un grupo específico sobre aquellas ficciones en que aparece el asesinato de uno o varios personajes. Otro grupo lo conforman los cuentos que versan sobre el maltrato en su ejecución.

En cuanto a la vertiente psicológica, se centra en un tercero conformado por las agresiones hacia las madres y las infidelidades. Por su parte, la violencia verbal se fija a través de los cuentos que muestran menosprecio hacia la mujer y amenazas. Iremos, entonces, de la máxima expresión de la violencia a la mínima.

El asesinato es un motivo recurrente en los cuentos de Emilia Pardo Bazán y presenta elementos que confluyen. Por lo cual podemos analizarlo conjuntamente.

Relatos como "El indulto" donde el homicidio funciona como el motor de la acción se contraponen con aquellos donde este es el fin último, el resultado del cuento.

En "El indulto" se habla del asesinato de la suegra. Es interesante fijarse en que las razones de esta muerte tienen mucho que ver con el tema económico. Una pareja vive en una situación más o menos holgada gracias al trabajo de la protagonista, Antonia, y a los ahorros de su madre. Sin embargo, el protagonista del que apenas sabemos nada en el momento del crimen, decide robar y matar para conseguir



esos ahorros. Durante todo el cuento, la percepción que el lector tiene de este agresor está íntimamente relacionada con el miedo cerval que siente Antonia ante su sola mención y el hecho de que pueda salir algún día de la cárcel. Es un personaje filtrado por los sentimientos de su mujer y no se nos da una visión directa del ejecutor hasta casi el final. Cuando queda libre, el lector se siente sorprendido por su comportamiento, pues procede como si no hubiera pasado nada anteriormente. La calma y tranquilidad, la frialdad de él, contrasta con el miedo paralizante de Antonia que, en cierto modo, es liberado del todo al romper el marido la última barrera mental que ella había fijado: la entrada en la habitación donde se produjo la muerte de la suegra. Esta determina la inclusión de "El indulto" en este grupo de cuentos de violencia doméstica, no obstante lo trataremos de nuevo en el de la violencia de género pues la intención de Pardo Bazán es construir un relato en el que el personaje femenino se erige en centro de este tipo de violencia.

Baquero Goyanes, que en su trabajo de 1992 lo incluye en el apartado de cuentos sociales centrados en temas de denuncia social, dice sobre este relato<sup>13</sup>:

*El indulto* es una sombría y trágica narración, cuyo tono recuerda el de algunas de Maupassant. Una lavandera y asistenta tiene a su marido en la cárcel, con condena de veinte años por haber robado y asesinado a su suegra. El marido prometió matar a su mujer por denunciarle, cuando saliera de la prisión. La humilde lavandera vive con su hijo, siempre temiendo el regreso del presidiario. El rey concede varios indultos que aumentan su terror. Cuando el asesino, indultado, regresa al hogar, pide cena y hace acostarse a su lado a la mujer, que muere tan sólo de terror.

<sup>13</sup> Mantengo las formas de citar de Baquero Goyanes y Paredes Núñez.



Este cuento se asemeja a uno de VICENTE BLASCO IBÁÑEZ titulado *La Condenada*: Un asesino lleva esperando en su celda, durante catorce meses, el cumplimiento de su sentencia de muerte. Su mujer -que se casó con él por miedo- ansia el momento de la ejecución para quedar libre y poder contraer nuevo matrimonio. Llega el indulto y ella queda condenada (1992:420).

Por su parte, Paredes Núñez destaca el papel de la violencia:

*El indulto* plantea este tema, al tiempo que hace una serie de consideraciones acerca de la benevolencia de los tribunales de justicia, el divorcio, y la situación de la mujer (1979b:180).

La mayor parte de los cuentos que contienen crímenes sangrientos como es el asesinato no lo suelen presentar al principio, sino que forma parte fundamental del desenlace o aparece a partir de la mitad. Incluso si se menciona al comienzo, el cuento va a servir de justificación o explicación. Un caso claro lo encontramos en "La lógica". El arranque es una presentación del protagonista: Justino Guijarro, un hombre joven y serio que muere en el patíbulo por sus crímenes. De esta manera, el narrador se encarga de mostrar el carácter tranquilo, estudioso y cavilador del protagonista que contrasta con las acciones que comete. Se fija en esa forma de ser blanda para no justificar el asesinato como fruto de las pasiones humanas, sino del pensamiento y la coherencia. Todo el razonamiento que nos ofrece Justino Guijarro es, precisamente, para alejarnos de esta idea, y tiene sentido porque los episodios violentos apenas aparecen esbozados, no hay recreación ni se les da la importancia que al discurso mental. Todo lo que la autora construye alrededor de este sirve para fortalecer la idea de la lógica como herramienta última del crimen.

El lector conoce desde el principio que Justino ha matado a su mujer e hijo, pero el cuento es una justificación de las razones que le llevaron a cometer el crimen. A su modo de ver, al ser padre, la preocupación por su hijo es tan grande que abarca no solo la vida, sino la

vida más allá de la muerte. De esa preocupación nace la decisión de matarlo para que vaya directo al Paraíso, ya que es un niño y por tanto un inocente. Incluso consigue que la muerte parezca natural. Una vez salvado el hijo, sus desvelos se tornan hacia la suya propia. Sabe que ha pecado y, por tanto, condenado. Para redimirse tiene que hacer penitencia, y para asegurarse el tiempo necesario para lavar sus faltas, tiene que controlar el momento de su muerte. Decide asesinar a su mujer a la vuelta de misa y entregarse a la policía asegurándose un tiempo necesario para preparar su alma mientras cumple la expiación terrena por sus crímenes en la cárcel.

Lo más interesante de "La lógica" es la sorprendente reacción del protagonista, la confusión, al darse cuenta de que su confesor, en vez de ensalzar su agudo razonamiento y sus acciones, los rechaza y le trata de malvado y demente: "en vez de alabar la lógica de mi conducta, parece persuadido de que no hice sino atrocidades" (2004:696). Este mismo aspecto es destacado por Paredes Núñez:

*La lógica* presenta el agudo problema de Justino Guijarro quien, siguiendo los caminos de la «Lógica», mató a su hijo, recién bautizado, y a su mujer, que acababa de regresar de la misa en la que había confesado y comulgado, para asegurarles de este modo la salvación y al mismo tiempo asegurársela él mismo [...] Condenado a muerte, lo único que no comprende es que el sacerdote que le atiende en sus últimos momentos, parece querer persuadirle de que no hizo sino atrocidades (1979b:107).

Ciertas similitudes pueden encontrarse en el hecho brutal que doña Emilia comenta en un artículo de *La Ilustración artística* (21 de mayo de 1906):

¿Hablaemos del crimen de la calle del Carmen? [...]

El secreto se lo ha llevado a la tumba el terrible abuelo y padre que, entre col y col, entre tiro y tiro a las cabezas de su nieta y de su hija, escribe con gran flema y letra clara la fecha de la muerte de sus víctimas y su filiación. [...] Enterrados juntos los actores del drama -la inocente niña, la hermosa muchacha y el

feroz verdugo, que no quiso irse de este mundo sin ellas, porque las idolatraba, según dejó escrito (2005:313).

A pesar de algunas diferencias podemos afirmar que las razones son casi las mismas, el amor exacerbado a los familiares más próximos es lo que conduce al terrible crimen.

El asesinato de los hijos parece presentarse periódicamente. Ya hemos visto en el caso precedente que la razón principal fue alcanzar el bien mayor: salvar al niño. Aquí la violencia, culminada con la muerte, persigue lo mejor para el vástago. Esto se repite en "Sobremesa" donde se narra como una madre pobre con cinco hijos es llevada al límite de la miseria. Abandonada por un marido borracho, malvive como trapera hasta que llega un duro invierno en el que no encuentra otro trabajo y la situación se convierte en insostenible. La víspera de Reyes vende su cabra y les compra regalos a los pequeños y comida en abundancia. Tras celebrar la fiesta, los va asesinando uno a uno, desde el lactante hasta los mayores. El segundo se revuelve y tiene que golpearle la cabeza hasta que pierde el sentido, y la mayor que ve esto permanece allí. La madre le cuenta lo que sucede y le pregunta si quiere vivir y quedarse sola. La niña lo entiende y le ofrece el cuello. La madre cubre los cuerpos y enciende el brasero lista para morir pero los vecinos que habían oído a los dos mayores entran y la policía la lleva detenida. Sin duda, la madre al no poder mantenerlos les da una última alegría antes de matarlos, en una muestra de misericordia hacia sus hijos.

Paredes Núñez señala:

*Sobremesa* aborda la teoría de Malthus, presentando una discusión sobre el tema entre varios autorizados comensales, uno de los cuales somete al juicio de sus contertulios el caso de una pobre mujer, condenada a cadena perpetua, que prefirió matar a sus cinco hijos antes que verlos morir poco a poco de hambre. (1979b:180).

Ya doña Emilia en uno de sus artículos de *La Ilustración Artística* (21 de enero de 1901) hace una profunda reflexión sobre esto. Considera que la escalada de la vida criminal está relacionada con la sociedad en la que vivimos, especialmente en el caso de las mujeres que al carecer de salidas para llevar una vida honrada se ven obligadas por necesidad a delinquir:

Hasta en los delitos no pasionales; hasta en los atentados a la propiedad, suele delinquir la sociedad por mano del individuo. Si no se educa y prepara al hombre para ganarse la vida; si a la mujer se le cierran los caminos por donde iría a conquistar el pan honradamente, se hace germinar la delincuencia y la criminalidad (2005:175).

Sin embargo, no siempre el crimen viene provocado por tan generosas razones. En "El delincuente honrado" se nos presenta un parricidio por cuestión de honra y honor. En este caso no se trata de buscar la vida eterna para los hijos, o de hacer lo más conveniente para ellos sino que el asesinato de la hija no deja de ser parte de la acción vengativa llevada a cabo sobre la madre.

El protagonista, un zapatero, estaba casado con una joven muy guapa y salerosa a la que mimaba y que pronto le dio una niña. El problema es que a su mujer le gustaba cantar y que la admirasen y él, al intentar frenarla, consigue que huya dando lugar a una serie de habladurías sobre lo que debería haber hecho con su esposa. La niña se quedó con él y la mantuvo encerrada. Cuando vio que se parecía cada vez más a la madre empezó a vigilarla más de cerca, incluso espiándola, para que no pasara nada. Le prohibía cantar y un día al regar las plantas oyó que lo hacía y le pegó una paliza que la tuvo una semana encamada. Al repetirse la situación, empezó a escuchar en su cabeza los reproches de los vecinos sobre su honra, a los que él permanecía, en principio, indiferente. Pero una noche se levantó de la cama y la asesinó, quedando, en su opinión,

su honor vengado y su honra lavada. Sin embargo, como puede observarse, el crimen no obedece a las acciones de la hija sino que es fruto del propio zapatero y del comportamiento que se reprocha por lo hecho, o en este caso no hecho, cuando su mujer y madre de la niña lo abandonó.

Aunque "El delincuente honrado" es incluido en *Cuentos de amor*, Baquero Goyanes (1992) advierte que "es propiamente un relato moral por el problema en él planteado: un padre mata a su hija ante el temor de verla deshonrada" (1992:610).

Paredes Núñez, por su parte, lo relaciona con el tema del honor:

Plantea el caso de un pobre zapatero que, obsesionado con la idea de su honor empeñado por no vengar la ofensa que su mujer le infligiera, asesina brutalmente a su hija para que no pudiera seguir los pasos de su madre (1979b:224).

Otras veces las razones de los crímenes no quedan claras en el relato; es el caso de "En el presidio", donde el director del penal le refiere a un visitante la historia de Juanote, preso al que acaban de ver.

La víctima, un tratante de ganados de Cordaña, había desaparecido. Pronto corre el rumor en el pueblo de que ha huido a América porque sus negocios no iban demasiado bien, y la familia lo cree. Esta estaba compuesta por Jacinta, la esposa del tratante, su hija, casada con Juanote, un niño de cuatro o cinco años y el padrastro de Jacinta. Únicamente un hermano de la víctima sospecha y permanece observando a todos ellos.

Dos años después, el niño, ya de siete años se encuentra a su tío en la calle y se lanza a sus piernas. El tío lo consuela y el pequeño le confiesa que su madre le ha pegado por hablar con otros niños y tiene miedo de que lo maten como a su padre.

El tío, Esteban, alcalde del pueblo, va entonces a por dos testigos y sigue conversando con el niño que entre sollozos cuenta la historia.

Una noche su madre le mandó a buscar a su padre al casino, al llegar a casa Juanote, su yerno, lo estranguló con sus manos y entre todos lo desmembraron y metieron en sacos. Juanote y el padrastro de Jacinta cargaron los sacos al cementerio y lo enterraron.

Juanote y su mujer confesaron, Jacinta dijo que ella estaba durmiendo, y su padrastro, que ya había muerto, no pudo ser condenado. Al preguntarle a Juanote las razones del crimen respondió que su suegro era peor que él. Sin embargo, el director cree que el asesino no era un monstruo, pues en su interior había algo bueno porque, cuando ya habían enterrado el cadáver, alguien dijo que había que matar al niño y él sacando un cuchillo amenazó con usarlo contra el que lo tocara.

"En el presidio" es un relato muy llamativo por toda la carga criminal, violenta y cruda, pero sobre todo por el estudio psicológico de Juanote. Sí es un asesino, estrangula a su suegro, pero al mismo tiempo cuenta con conciencia al no permitir la muerte del pequeño. Por su parte el personaje de Jacinta es el más siniestro, pues se muestra como una mujer melosa y bella, capaz de conquistar a todos y sobre todo, de manipular para conseguir sus objetivos, en este caso a toda la familia para acabar con la vida de su marido. Además, también muestra su lado más salvaje en la brutal paliza que pega a su hijo. Jacinta parece enteramente una psicópata capaz de conseguir que todo el mundo actúe como ella desea, realizar un acto violento y mentir para inculpar a su propia familia.

En todo caso, en el relato de este "espeluznante crimen" (Paredes, 1979b:258), cabe destacar la visión casi científica que se nos da de la violenta agresión, tamizada



por la óptica de dos personajes ajenos a la misma, que lo relatan de manera aséptica y teniendo en cuenta los aspectos mentales.

Relativo a este caso encontramos un artículo de doña Emilia en que reflexiona acerca de un crimen cometido por una madre y su hija para acabar con el marido y padre (*La Ilustración Artística*, 4 de diciembre de 1905):

¿Qué hay en el alma de esa mujer que se concierta con su madre para suprimir a su padre, no en un raptó de cólera, sino a sangre fría, y prolonga medio mes la faena parricida (única verdadera parricida, que el crimen de la esposa no es parricidio sino por figuraciones del lenguaje), y logrado el inicuo fin, va al altar con el que ha sido amante de su madre por espacio de cuatro años? (2005:301).

Una muerte por suicidio encuentra su lugar aquí gracias a "Libertad", que encaja en esta categoría por la penosa situación familiar de su protagonista.

Bertito vive con su tía Fausta que tiene un puesto de verduras. Tiene que ayudarla cortando las partes estropeadas de las mismas y su tía no deja de recordarle que si fuera mujer hubiese sido mejor. El niño apenas sale de casa y a menudo está enfermo, lo que hace que para sus once años sea bajo.

Un día, harto de los golpes y humillaciones de su tía mete en un hatillo un mendrugo de pan y se marcha a pie. Pronto siente hambre pero no tiene nada de comer y les pide a unas niñas a la puerta de una taberna un poco de judías. El tabernero lo echa de malos modos y Bertito huye. Lloro por sí mismo, sabe que está a tiempo de volver, pero no soporta el olor a verdura podrida. Una acacia cercana le trae nuevos olores y busca una solución. Escucha el ruido de un coche y se tumba en la carretera. Muere atropellado.

Resulta llamativo que un niño decida suicidarse para no tener que soportar la penosa vida que lleva con su tía, de



la misma manera que puede sorprender la relación que mantiene con ésta, cargada de reproches y coscorrones.

Son habituales en esta categoría de los cuentos de violencia doméstica, los que recogen de alguna manera la furia, ira o animadversión dirigida hacia las madres. En "Confidencia", "Saletita" o "Madre" son los hijos, los vástagos, los que las atacan. Incluso en "La dama joven" porque, si bien es cierto que las protagonistas son hermanas y no madre e hija, la mayor se ha preocupado de criar a la pequeña y lo sigue haciendo.

En general la violencia materno-filial no suele acabar bien para ninguna de las partes. Veamos el caso de "Confidencia".

El protagonista, Ricardo, sufre intensamente y nadie sabe por qué hasta que le revela su secreto al narrador. La causa de ese sufrimiento es que se siente culpable de la muerte de su madre. Cuando vivían juntos ella le criticaba que consumía demasiado alcohol y él en venganza volvía borracho. Durante una discusión, Ricardo la amenazó con quemar la casa y acercó una vela a las cortinas. Pero la vela prendió y el incendio afectó a la vivienda y a su madre que sobrevivió ocho días de dolores antes de morir habiéndolo perdonado.

Ricardo padece por esto último, no por el daño que ha causado. Podría haber superado su aflicción por las consecuencias de su descuido, pero al perdonarlo su madre, no es capaz.

Baquero Goyanes apunta:

En *Confidencia* un hombre amargado por una pena oculta cuenta al narrador su trágica historia. Desobedeciendo de joven a su madre, se embriagaba sólo para mortificarla. En una disputa él, borracho, hace caer un quinqué, y una cortina ardiendo se enrosca al cuerpo de su madre, que muere poco después perdonando al hijo. Este perdón, que él cree horrorosa venganza, le persigue sin

dejarle descansar durante toda su vida hasta llevarle al suicidio (1992:666).

Por su parte, Paredes Núñez, menciona que al protagonista de "Confidencia": "[el] remordimiento le lleva al suicidio" (1979b:195), para más adelante añadir:

un joven que vive amargado con el dolor de una pena oculta, cuenta al narrador su trágica historia. Habiendo vivido siempre muy pegado a las faldas de su madre, de pronto se despertó en él una insensata ansia de libertad, mezclada con el instinto diabólico, que le llevaba a hacer todo lo contrario de lo que ésta quería o le aconsejaba, emborrachándose continuamente solo para mortificarla. Cierta día, en una disputa familiar, prende fuego una cortina, provocando un incendio a consecuencia del cual muere su madre, tras varios días de horribles sufrimientos, no sin antes otorgarle su perdón. Este perdón, que él cree horrorosa venganza, le persigue continuamente hasta llevarle al suicidio (1979b:261).

Destaca así su inclusión entre los relatos psicológicos en los que los personajes aparecen subyugados por las más diversas ideas.

El motivo del fuego como solución a los problemas de madre e hija aparece en el cuento "Madre". Ninguna lo pasa bien por la extraordinaria belleza de la primera, lo que provoca una mala relación entre ambas a causa de los celos de la segunda. Se resuelve el problema por un incendio que desfigura la cara de la madre y aporta felicidad a las dos.

Paredes Núñez señala:

En *Madre*, el narrador cuenta la historia de la condesa de Serená, bellísima mujer en otro tiempo, ahora desfigurada por unas terribles quemaduras, que vivió toda su vida consagrada a su única hija a pesar de la frialdad y el desvío de ésta, envidiosa de su hermosura. Solo tras el trágico accidente, madre e hija viven reconciliadas, y ella, con gran entereza, sigue dedicándose al cuidado de su hija y sus pequeños nietos. El interlocutor termina afirmando que esta mujer vale mucho más que la otra (1979b:236).

Baquero Goyanes encuentra similitudes entre este cuento y "El problema" de *Fernanflor*<sup>14</sup> por el desfiguramiento de la madre, aunque por distintas razones:

En el de la escritora gallega una hermosa viuda no vacila en sacrificar su rostro con unas quemaduras para evitar los celos de su hija, poco agraciada y casada con un antiguo pretendiente de su madre. También en el cuento de *Fernanflor* una bellísima viuda sacrifica la belleza de su rostro desfigurándolo con un ácido no para evitar celos, sino en cumplimiento de una promesa que hizo a Dios si salvaba de la muerte a su hija (1992:636).

Este fuego purificador que en "Confidencia" incrementa una ruptura por la culpabilidad, en el segundo tiene consecuencias contrarias: une a las protagonistas y finaliza sus diferencias normalizando el trato.

Los celos entre madre e hija como los de "Madre" aparecen también como motivo central o móvil en "Saletita".

Doña Maura, dueña de una tienda, se sorprende al encontrarse con su antiguo pretendiente recién llegado de América y claramente enriquecido, con el que no se había casado en su juventud porque era pobre. Don Pánfilo ronda el establecimiento hasta que aparece Saletita, hija de doña Maura. Esta medita en la manera de conseguir la fortuna del emigrado, pero la boda entre ellos le resulta ridícula por sus avanzadas edades. Será su hija, Saletita, de 19 años quien le descubre que ella pensaba lo mismo y que si su madre intentase robárselo la arañaría.

La hija aquí se preocupa únicamente de su futuro. Es una chica espabilada que se da cuenta rápidamente de la ventajosa situación en la que la colocaría un matrimonio con un hombre mayor y adinerado. Hay un momento de duda por parte de doña Maura que puede ser el detonante de la violenta declaración de Saletita: cuando la madre se

<sup>14</sup>

Se refiere al escritor Isidoro Fernández Flórez.

plantea restablecer las relaciones con su antiguo novio, en un tiempo previo a su reflexión sobre la irregularidad de éstas. Hay un deje de egoísmo por parte de ambas mujeres y por supuesto, una fiera competencia por el conveniente matrimonio con el rico anciano<sup>15</sup>.

Baquero Goyanes, que lo incluye en los cuentos rurales, no por su localización sino por el personaje del indiano tan común en este tipo de relatos, señala:

No hay, pues, optimismo alguno en estas narraciones de indianos, y sí desengaño y ambición. Otro buen ejemplo de seco positivismo lo tenemos en *Saletita*. Es ésta una joven de la que se enamora Don Pánfilo, un rico pero viejo indiano. La madre de "Saletita", una viuda, ha realizado una maravillosa labor de atracción y únicamente teme que el anciano repugne a la muchacha. Cuando un día se lo insinúa, descubre que "Saletita" aspiraba ya a cazar al viejo, y temía que se le adelantara su propia madre (1992:371).

El último caso que trataré en este apartado, y cuya inclusión en él ya justifiqué con anterioridad, es el del cuento "La dama joven".

Durante toda su vida Dolores había criado a su hermana Concha como si de una hija se tratase. Ambas trabajan de costureras, especialmente para el teatro. Allí es donde convencen a Concha para que actúe en varias funciones. Ésta llega un día con una nota que le ha entregado Ramón, en la que le declara su amor. Dolores se alegra y quiere que se casen.

Cuando Concha participa en una obra de mayor importancia y su hermana no la puede acompañar a los ensayos del día del estreno, se encuentra camino del teatro con Ramón que lleva una corona para tirársela. La

<sup>15</sup> Eberenz destaca en "Saletita" la idealización de la figura femenina que culmina con una decepción por su interés económico.

representación es un éxito, varios actores la admiran pero el joven, celoso, no soporta los comentarios sobre su novia y se va.

Al día siguiente el director ofrece a Concha un contrato. Ante esto, Dolores, que contempla los problemas morales de la profesión de actriz, la zarandea por no seguir sus dictámenes y se va enfadada. Cuando regresa, Ramón y Concha están dispuestos a casarse.

El único episodio violento de este cuento es el momento del zarandeo. Es muy interesante porque si seguimos el hilo argumental, Dolores había dibujado la trayectoria de la vida de Concha y había decidido sobre su matrimonio, pero al ver la duda en ella reacciona violentamente pues su hermana pequeña se había planteado aceptar el trabajo de dama joven como una manera de medrar económica y socialmente, además de ganarse la libertad y seguir su propio camino. Finalmente, la reacción de Dolores o la visita del novio la convencen de que se mantenga en su camino inicial.

Un caso contrario, la violencia de la madre ejercida contra sus hijos, lo encontramos en "La bandeja". En este relato, Carola quiere asistir a la fiesta de carnaval que se celebra en casa de Ambas Castillas, pero su hijo está enfermo. Ella desea que se recupere para poder asistir al baile pero el niño no mejora. Concentrada en sus planes se le pasa la hora de la medicina y la junta con la siguiente.

El peluquero llega y la arregla y al despedirse de su niño se da cuenta de que ha muerto. Sin embargo, finge que está dormido y lo deja con la niñera para irse a la anhelada fiesta.

Sin duda, la frivolidad y el egoísmo de la madre son los que provocan la muerte del pequeño. Probablemente el descuido de olvidarse de darle el medicamento y la fatal idea de doblar las dosis la causan finalmente. Sin embargo,

no podemos olvidar que estos descuidos se deben a la obsesión de Carola por acudir a la fiesta, siendo esa veleidosa y persistente idea el motivo de la tragedia.

Estos ataques a niños, que ya observamos en la relación de Bertito con su tía Fausta en "Libertad", alcanzan su máximo apogeo en este relato. Este tipo de relación "materno filial" de abuso por parte de las mujeres adultas ya había sido denunciado y condenado por Doña Emilia en un artículo de *La Ilustración Artística* (19 de agosto de 1901):

Y todavía esos mujericidas resueltos son la Tabla redonda, la aristocracia callejera del crimen. Ved la hampa, los falsos mendigos, los equívocos industriales, el inmenso rebaño de las infelices degradadas, los seres rebajados, torcidos, entregados a la abyección: ahí se recluta el ejército criminal. Mil veces habréis leído y escuchado que la mujer española será poco instruida, será atrasada, pero que, *en cambio* (¡válgate Dios por *cambio!*), conserva las virtudes del hogar, es sobre todo buena madre, madre apasionada y tierna. Pierdo la cuenta de los casos, recogidos en periódicos, de crueldades horribles de madres con sus niños. Ayer era una bruja que poco a poco va quemándole al pequeñuelo los ojos con sustancias corrosivas, hasta cegarle; hoy - en el *Heraldo* que acabo de recibir- es una fiera, Rosa Bouzas, que envía a su hijo a pedir limosna, y cuando no trae a casa la cuota fijada de antemano, dos pesetas diarias, le ata a un banquillo y le golpea con un zueco, rompiéndole la cabeza y ensangrentando su cuerpo por varias partes (2005:192).

La manifestación física de la violencia se representa de muchas maneras en los cuentos de Emilia Pardo Bazán. Atenderemos ahora a la producida por el maltrato. Este tiene lugar en relatos como "En el Santo" y "Hallazgo", centrados en la brutalidad ejercida sobre los hijos<sup>16</sup> o hijastros.

<sup>16</sup> En el caso de "El oficio de difuntos" la violencia de género se tratará más adelante.

"En el Santo" surge en el desarrollo de un día de fiesta. Parte la familia hacia la pradera de San Isidro y al pequeño Sidorio le encargan que lleve la cesta de la comida que es muy pesada, pero él no dice nada por miedo a que su madrastra le pellizque. Comen todos juntos y después se dirigen a la feria. Por el camino el pequeño se duerme y lo encuentran más tarde en este estado cerca de la ermita del santo. Se despierta gracias a los pellizcos y gritos de la mujer de su padre por haber perdido la bota y el cesto.

En "Hallazgo", Carlota vive encerrada en casa porque siente vergüenza de su pasado: se rindió siendo soltera, su hombre la abandonó y su hijo murió poco después. Sin embargo, disfruta mirando a los niños del parque. Un día ve a un chiquillo como de seis años llorando y le habla. Este le cuenta que su padre y su madrastra le abandonaron porque esta, que lo golpeaba habitualmente, decía que comía mucho. Carlota decide quedarse con él, de modo que "la adopción de un niño devuelve a una muchacha la felicidad perdida desde la muerte de su hijo" (Paredes, 1979b:234).

Como podemos apreciar en este relato hay doble abandono: por un lado el del novio de Carlota y por el otro el del niño. Como en "En el Santo", es la figura de la madrastra -de rica tradición folklórica y cuentística- quien ejerce la violencia física como opuesta a la bondad de la madre.

En estos dos cuentos se ponen de manifiesto las relaciones de los padres con los hijos. En el primero, destaca que la madrastra agrede física y verbalmente a Sidorio y su padre no haga nada. En el segundo, un niño dice ser maltratado y abandonado por sus progenitores. La diferencia más notable entre ellos es que "En el Santo" se narra un momento concreto de una situación continuada, mientras que "Hallazgo", supone una ruptura de la situación de maltrato filial.



En la misma línea pero con la particularidad de no ser el centro del relato, la violencia doméstica está presente en "Pelegrín", niño miedoso al que pegan su padre y hermana. Su único sueño es viajar en tranvía pero no se lo puede permitir. Un día camino de la escuela una mujer le ofrece avellanas, él asustado baja la cabeza pero ella se las mete en la boca y le promete más cosas si la acompaña en el tranvía a su casa. Pelegrín lo hace por ver cumplido su ardiente deseo. Cuando llegan a una parada solitaria, la mujer le quita la boina y la bufanda y le pega un bofetón. Luego, un hombre lo encuentra llorando, y Pelegrín es devuelto a su casa, pero lo reciben con más bofetadas que incrementan su miedo.

Sin embargo, aunque el niño sufre por parte de su familia un evidente maltrato físico, este le es infringido como sistema pedagógico. Es decir, los coscorriones no dejan de ser un motivo tangencial para corregir el apocado carácter del muchacho que se contrapone con su deseo de viajar en tranvía.

Paredes Núñez habla sobre él:

Pelegrín es un desgraciado muchacho que sufre un miedo crónico hacia los adultos, de quienes solo ha recibido malos tratos. Su única ilusión es poder montar alguna vez en el tranvía [...] Y cuando un día ve realizado sus sueño gracias a la amable invitación de una señora, que después de regalarle dulces se ha montado con él en el tranvía, comprueba con horror como esta le golpea y, tras robarle la ropa, le deja solo y muerto de frío en un lugar solitario (1979b:243).

Los cuentos "Casualidad" e "Interrogante" tienen un elemento común: no se aclara si la muerte es provocada o accidental, dejando la decisión al lector.

En el primero, Luis Cortada es presentado como un mujeriego. Un día un amigo lo ve cabizbajo y le pregunta por qué pero Luis huye del despacho dejando tras de sí su cartera.

El amigo inspeccionándola encuentra la foto de una mujer casada muy conocida y una nota donde se sugiere que Cortada y ella están envenenando al marido. En ese momento, Luis vuelve y lo pilla leyendo. Le confiesa entonces, que la dama está enamorada y quiere casarse con él, pero para conseguirlo debe matar a su marido. Realmente, Cortada la engaña porque el supuesto veneno que le envía es un remedio para el flato.

Ambos amigos, traman un plan para librarse de la mujer y huir de la ciudad, pero la salud del marido empeora, tanto que muere.

Luis sufre, entonces, un síncope y su amigo, para distraerlo, lo lleva a Barcelona e Italia. Al volver, este se entera de que la causa de la muerte había sido una úlcera. La viuda, que había sufrido un ataque de histeria, se entrega a una intensa devoción religiosa.

Evidentemente, la reacción de la dama, con intenciones homicidas, frente a Luis que no los tiene, puede que se sienta culpable creyéndose la asesina de su marido. Sin embargo, el exceso de bicarbonato, sustituto del conocido motivo del veneno, es el provocador de la mortal úlcera.

Paredes Núñez lo tiene en cuenta cuando dice:

También en *Casualidad* Luis Cortada es inducido por su amante para matar a su marido, sólo que en este caso el veneno que este le suministra para consumar el asesinato es bicarbonato de sosa químicamente puro (1979b:223).

¿Quiénes son entonces los asesinos? ¿La esposa, víctima de un engaño pero decidida a acabar con la vida de su marido o el inofensivo Luis que proporciona un remedio habitual en las dolencias estomacales? El lector debe decidir.

"Interrogante" recoge los amores que Frontero vive en Madrid con una joven llamada Julia. Se prenda de ella, la sigue hasta su casa y la portera interacciona como portadora de cartas entre ellos. Él se siente halagado por

despertar la pasión pero confundido por la celeridad con que Julia reacciona, incluso llega a creer que es una mujer sin honor. Sin embargo, ella le ataja diciéndole que ya lo conocía por coincidir con él en alguna casa y que, sabiendo que le ama, puede permitir que la corteje.

Se hacen novios y se reúnen cuando el viejo tío de Julia, quien no permite que este y Frontero se traten, está enfermo. El galán quiere casarse pero la joven no, lo que le provoca dudas sobre la relación de tío y sobrina, y, finalmente, varias semanas de separación entre ellos.

Pronto el tío recae y vuelven a verse con asiduidad. Una noche Julia acude a sus gritos y Frontero la sigue. Desde la puerta observa como fastidiada, le da unas gotas y el viejo la amenaza con matarla si ocurre lo que él se figura. Inmediatamente muere y Frontero huye de la casa y se marcha de Madrid sin tener la certeza de si se produjo un envenenamiento.

Este cuento enlaza con el anterior precisamente por este motivo y además porque queda en interrogante si funciona, si realmente lo era o no. ¿Es una medicina o todo lo contrario? Además, no conocemos la relación que existe entre Julia y su tío, para asegurarnos del asesinato. El narrador, a través de las dudas de Frontero, sugiere que existe una vinculación más allá de la propia entre tío y sobrina: un matrimonio entre ambos. Sin embargo, no tenemos pruebas definitivas de ello. Igualmente, de existir ese matrimonio se produciría una infidelidad. De la misma manera resulta llamativa la forma en que Julia se comporta con Frontero, siendo tan rápida en el trato amoroso y, no obstante, negándose a casarse. Todo esto se plasma en un extraño triángulo de relaciones.

En todo caso, y una vez más, como en "Casualidad", no existen datos fidedignos de un envenenamiento efectivo, aunque se sugiere que sí se produjo. También, ambos cuentos

tienen en común que tras el fallecimiento, en extrañas circunstancias, del tercer personaje -marido, tío-, el protagonista masculino rompe con su pareja, supuesta asesina.

En "Navidad", Camarena es menospreciado y ninguneado por su mujer porque no alcanza una buena posición económica. Ella, auténtico jefe de la familia, continuamente ejerce la violencia verbal sobre su marido, consiguiendo, además, que los vecinos lo desprecien. Todo cambia, sin embargo, cuando encuentra un décimo premiado por la lotería.

Baquero Goyanes lo adscribe al relato humorístico: "Navidad tiene como tema la cómica descripción de los apuros de una familia de la clase media" (1992:480)

En "El olor", Fabricia, joven huérfana italiana casada con un hombre mayor y adinerado, vive en un lugar apartado a causa de los celos de su esposo. Además, solo le permite salir a misa y al alba.

Tras los primeros años de matrimonio, su interés se centraliza en su propia salud. Fabricia lo cuida muy bien y es feliz, excepto por su manía de tenerla encerrada en el hogar.

Fabricia le anima en su enfermedad e incluso le cuenta una leyenda de su tierra por la cual cuando se huele la cera de los cirios se muere pronto, pero le indica que eso a él no va a ocurrirle. Una noche el viejo se asusta porque percibe el olor pero su mujer lo tranquiliza diciéndole que ella no huele nada, y que quizás provenga del convento cercano.

Al día siguiente se repite el episodio y el marido decide hacer testamento dejándoselo todo a su mujer que siempre le ha sido fiel y le ha cuidado. Cada noche habla del olor que todos los que visitan la casa, menos Fabricia,

parecen percibir. Llegada la sexta, el viejo muere y Fabricia queda libre.

La opresión del marido celoso sobre Fabricia provoca su reacción de asustarlo con el mencionado olor. Sin embargo, en el relato nunca aparece Fabricia encendiendo cirios ni nada parecido. Solo podemos afirmar su culpabilidad por relatarle una leyenda que excita sus sentidos hacia lo mágico y fantástico, y la repetida frase de que ella no huele nada. No es, por tanto, ejecutora sino incitadora de la muerte, de la que Fabricia, dice el narrador, "se absolvía, se absolvía del crimen." (2011:617).

#### II.1.2. Cuentos rurales

Los cuentos que hasta ahora hemos comentado se refieren a relatos que se sitúan en un medio urbano. Por lo que respecta a los que lo hacen en el medio o ambiente rural seguiremos el mismo tipo de evolución descendente en cuanto a gravedad de la violencia, teniendo en cuenta que, a partir de cierto nivel, las gradaciones son difíciles de matizar pues nos encontramos con manifestaciones que podríamos colocar en el mismo eje de intensidad pero que, al ser diferentes, debemos agrupar por separado. Trataré de hacerlo siguiendo mi propio criterio, aunque soy consciente de que en algún aspecto puede ser cuestionado.

Una vez más, el asesinato se sitúa como la manifestación más importante y grave de la violencia, independientemente del motivo que lo provoca. Contamos con ejemplos en "Maldición de gitana", "Justiciero" o "Un destripador de antaño". En todos estos casos, el asesinato es la culminación de la acción. Sin embargo, no es en todos ellos, la consecuencia última de una evolución de la violencia.

"Maldición de gitana" presenta la historia de dos hermanos, Leoncio y Santiago, que salen juntos a cazar con un amigo, Gustavo Lizana. Por el camino tropiezan con una gitana que le quiere leer la buenaventura a Santiago. Él se niega y la gitana le echa una maldición diciéndole que irá sentado y volverá tendido. Los hermanos le azuzan a los perros y siguen cazando. Accidentalmente, Leoncio dispara a Santiago en la cabeza y lo mata. Finalmente, Leoncio se vuelve loco.

Existe en este relato la estructura de «caja china» al igual que la mencionada en algunos cuentos urbanos. Concretamente en este caso, la historia que funciona a modo de marco del relato principal nos presenta una situación en la que existe una preocupación motivada por el hecho de que haya en una mesa trece comensales, lo que es considerado como indicio de mala suerte. La historia en la que transcurre la acción propiamente dicha es dada como argumento de justificación de esta superstición, como un ejemplo para apoyar la hipótesis que expone.

El motivo de la superstición se encarna en una maldición que se cumple. Pero no se limita a esto, sino que nos presenta antecedentes en los trece comensales del relato marco. El máximo problema que presenta este cuento radica en el hecho de cómo considerar esa muerte. He optado por considerarla un asesinato y no un accidente, suponiendo que no es fruto de la casualidad sino que existe una relación de causalidad entre la predicción y el desenlace. Es decir, no podemos saber que habría ocurrido en caso de que no existiera la maldición ¿Habría matado Leoncio a Santiago? ¿Fue un accidente o realmente la maldición guió la mano de Leoncio hasta el fatal desenlace?

Sobre este tipo de supersticiones habla doña Emilia en un artículo de *La Ilustración Artística* (16 de enero de 1905):

[...] registro mi espíritu y me encuentro ajena a éstos terrores del número trece, a los beneficios de los amuletos y de la cuerda del ahorcado, al dañoso efecto del cruce de manos al saludarse cuatro personas, de la rotura de espejos y vuelque le saleros; comprendo que no me alarma el que nadie se sienta verme jugar; y hasta confieso que, al sonar las doce del último día del año, no fundo grandes esperanzas de ventura en las trece uvas que comemos en algún palco de algún teatro, entre bromas y felicitaciones cordiales ..., rito supersticioso, que La Época llama tradicional, y cuyo origen desconozco enteramente, pues hasta hace poco no lo he visto en práctica (2005:277).

"Justiciero" cuenta la historia de un arriero, el *Verdello*, que recibe a su hijo en casa. Mientras el joven Leandro cena el padre rememora su vida. Al acabar de cenar acusa a su hijo de robarle al jefe para mantener sus vicios, el hijo no lo niega, le pide ayuda pero el *Verdello* lo lleva al huerto y le dispara entre los ojos.

Desde el punto de vista psicológico es muy interesante. Como dice Rey:

el relato está presentado desde la perspectiva del personaje, cuya mentalidad, opiniones y estado de ánimo se van poniendo de manifiesto gradualmente [...] El desenlace [...] viene a ser la culminación de todo el proceso [...] (1977:25).

Los episodios del pasado que rememora el protagonista dan al lector las claves sobre la visión cosmológica de *El Verdello*, y en cierta medida los pasos seguidos para llegar al trágico desenlace y justificarlo. Es decir, trata de mostrarnos ese proceso de transformación que vive el personaje desde el origen hasta el momento en que considera y ejecuta el asesinato.

Marina Mayoral vincula este cuento con "Mateo Falcone" de Prosper Merimée (Mayoral, 2005 y 2009), pues en ambos los padres contemplan el asesinato cruel y sangriento de sus respectivos hijos como una cuestión de honor y justicia. Esto explicaría su ausencia de arrepentimiento, pues creen estar haciendo lo correcto y no cometiendo un terrible crimen.



Baquero Goyanes, subraya, sin embargo, la impiedad, dureza y falta de humanidad de *El Verdello*, relacionándolo con "Las medias rojas", del que trataremos más adelante:

Un tema semejante de crueldad es el de *Justiciero*, en el que un campesino viejo, al descubrir que su hijo, empleado como contable, robó para sus vicios, le mata fríamente (1992:372)<sup>17</sup>.

Ya Clarín en un "Palique" (*Madrid cómico*, 3 de marzo de 1900) califica este cuento de "inmoral" ya que su autora "aprueba el crimen del arriero, que ella, por lo visto, no considera crimen" porque "el título del cuento lo dice" (Penas, 2003:171-172). Y añade que, aunque Doña Emilia no "demuestra malicia" (2003:171) comete un error de escritura en la concepción del personaje. "El arriero de la señora Pardo no es de carne y espíritu; es de cartón. Y un arriero de cartón puede matar a todos los hijos que quiera" (2003:172-173).

"Un destripador de antaño" narra la cruel historia de la corta vida de Minia. La convivencia con su familia que la maltrata, la veja verbalmente y le encarga las peores tareas es mala. Su biografía se entrecruza con la de su tía, Pepona, que necesita dinero para mantener el molino en el que viven. Gracias a un rumor sobre el boticario, don Custodio, y sus sangrientas costumbres, Pepona le promete el *unto*<sup>18</sup> de la muchacha, que cumple todas las condiciones indicadas por el rumor: "de moza soltera, rojiña, que ya esté en sazón de poder casar" (2005a:19), a cambio de dinero para pagar la renta del molino.

<sup>17</sup> Eberenz (1988) destaca la acción moralizante que se manifiesta a través de castigos desproporcionados en los casos de "Justiciero" o "Las medias rojas".

<sup>18</sup> Mantengo la cursiva del texto original para la primera alusión. De ahí en adelante aparece sin cursiva (2005a:19).

Custodio niega su implicación horrorizado por lo que de él se cuenta, y Pepona se va todavía convencida de su culpabilidad. Al quedarse solos, el canónigo, amigo íntimo del boticario, advierte de la inminente muerte de Minia y le aconseja que vaya en su busca. Don Custodio decide hacerlo pero el mal tiempo no se lo permite.

Parte a la mañana siguiente a la aldea de Minia y por el camino imagina un futuro feliz, en él, que incluso llega a casarse con la joven, pero esa idílica ocurrencia se rompe drásticamente al tropezarse el boticario con el cadáver destrozado de la muchacha. A Pepona la condenan a muerte y a su marido a presidio, sin embargo el pueblo siguió sospechando de Don Custodio y de sus malas artes.

El asesinato por dinero es el tema central. No obstante, ese asesinato es un episodio que culmina las humillaciones que sobre Minia infringe su familia. Se puede decir que le han quitado todo cuanto podían, pues el molino era de sus padres. Al quedarse huérfana, sus tíos lo heredaron junto con ella. Al ir mal el negocio por los malos hábitos de la familia: borrachos, jugadores, maltratadores y derrochadores; deciden prescindir del miembro más débil a cambio de dinero para sobrevivir ellos mismos, lo que demuestra su egoísmo y la falta de cariño que tienen a Minia, a pesar de haber convivido durante un largo período de tiempo.

Un elemento destacable de este relato es la reacción ante el avance científico que se muestra en el medio rural. Toda la red de rumores que despierta el boticario sobre los habitantes contrasta con la sencilla y racional explicación que da el narrador acerca de sus estudios en Europa. Aúna el miedo supersticioso e irracional del ignorante campesinado con la creencia en lo mágico y mítico tan característicos del carácter gallego. Y por otra parte, esto se vincula con el miedo a los avances científicos y la

tendencia a considerarlos elementos mágicos por ignorancia. Existe el miedo a lo desconocido y a cómo se afronta. De hecho, para los protagonistas del cuento parece más fácil aceptar que el boticario sea un demonio en la tierra, que hacía todas las atrocidades que de él se decían, y no que fuese un estudioso, interesado por los avances científicos.

Pardo Bazán al comienzo del cuento a modo de introducción o presentación, escribe:

La leyenda del Destripador asesino medio sabio y medio brujo, es muy antigua en mi tierra. La oí en tiernos años, susurrada o salmodiada en terroríficas estrofas, [...] Volvió a aparecérseme, como fantasmagórica creación de Hoffmann [...] Más tarde el clamoreo de los periódicos, el pánico vil de la ignorante multitud hacen surgir de nuevo en mi fantasía el cuento (2005b:5).

Nos da Doña Emilia parte de las claves para llegar al origen último del argumento del cuento. En estas pocas líneas aporta la escritora tres posibles procedencias: una leyenda, la obra literaria de Hoffmann y las noticias periodísticas a las que se refiere al final, de los que antes tratamos.

La primera alusión remite al cuento como producto de una leyenda tradicional en Galicia que la escritora ha recibido oralmente y cuya base y origen son desconocidos.

La opción de una génesis literaria implica una visión del narrador como un ente más culto que los personajes que pueblan el cuento. Es decir, se trata de un narrador lector que conoce autores europeos y como tal se diferencia desde el primer momento del resto de las criaturas ficticias del ambiente rural.

Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1922), fue un escritor alemán que participó activamente en el movimiento romántico de su país. Destaca especialmente por su faceta de autor de cuentos en que mezcla la ficción, lo grotesco y lo sobrenatural con el realismo psicológico. Para Baquero Goyanes es uno de los nombres más significativos entre los

cultivadores del relato corto del siglo XIX (1988:114), que Pardo Bazán conocía<sup>19</sup>.

Al fijarnos en hechos reales parece improbable, al confrontar fechas, como antes apuntamos, que la historia relate los horrendos crímenes del francés Vacher<sup>20</sup>. Sin embargo, Mayoral (2005) encuentra similitudes, ya comentadas, con noticias verídicas de la crónica negra durante la época de composición del relato.

Si antes nos referimos a que Pardo Bazán recordaba relatos, transmitidos oralmente, sobre las actuaciones del "sacamantecas", en un artículo de *La Ilustración Artística* (29 de noviembre de 1897) parece asociar este recuerdo de una leyenda a la vida real:

La existencia, no de uno, sino de varios destripadores, en mi tierra y desde principios a mediados de siglo, demuestra que esos monstruos no son frutos prohibidos o envenenados de una civilización extrema, como por ahí se dice y repite, sino, al contrario, casos de regresión al fiero instinto natural, que pueden darse, y acaso se dan con más frecuencia, en regiones atrasadas. No era ningún *decadentista*, ni ningún refinado, el espantoso *Sacamantecas*; era sencillamente un bruto.

Se centra luego la autora en Romasanta y otros criminales para reprobar su impunidad al ser absueltos:

<sup>19</sup> En la biblioteca de Pardo Bazán figuran dos ejemplares de Hoffmann: una traducción al francés hecha por Marnier, *Cuentos fantásticos* (París, Charpentier, 1869) y otro (Barcelona, David Cortezo y Cía., 1887) al español, de Veneuril (Fernández Couto-Tella, 2005:272)

<sup>20</sup> Joseph Vacher (1869-1898) asesino en serie que segó la vida de al menos 11 personas de manera brutal. Se le atribuyen además prácticas como la necrofilia, el vampirismo y el canibalismo con sus víctimas, amén de las mutilaciones salvajes de los órganos sexuales de sus víctimas y, a veces, los ojos.

El destripador gallego que voy a recordar, aunque rudo e ignorante, presenta la particularidad de no tener de bruto ni chispa: pertenece a la especie de los tartufos del crimen; como que su inteligencia y habilidad fueron tales, que logró embromar a los sabios, a los tribunales de justicia, al gobierno y a la reina, y evitar el condigno castigo, salvando la piel.

Esto sucedía hará unos cuarenta años.

Los nueve o más horribles asesinatos, cuya verdadera forma y cuyos cruentos detalles solo las encinas y los riscos de la sierra podrían referir, pues nadie más los presencié, no justificaron la última pena impuesta por los tribunales; esparciase ya el concepto de identidad de la locura y el crimen, y aun no se había cortado el nudo gordiano como lo cortan los criminalistas de hoy, que si opinan que todo criminal es un demente, también entienden que el loco por la pena es cuerdo, y lo han bautizado con el nombre de eliminación lo que antes se llamaba buenamente castigo y vindicta pública.

Tal vez sea cierto que hoy ha desaparecido la fe en lo maravilloso, la creencia en cosas peregrinas y fuera y fuera del orden natural; sin embargo, la maravillosidad, instinto jamás vencido, se ha refugiado y atrincherado en los dominios de la administración de justicia, especialmente en las causas criminales. Cualquier paparrucha que se disfrace de histerismo, de monomanía, de perversión, de alucinación; cualquier cosa que la razón no pueda explicar y que repugne al buen criterio, conviértese en baluarte inexpugnable donde el defensor se ampara y lucha, antes por la vida, hoy hasta por la absolución del reo, mañana tal vez por su recompensa (2005:95).

Mayoral (2005) habla de que la creencia en los beneficios de las grasas de jóvenes estaba bastante extendida, y no se daba solo en Galicia, remite al crimen de Gádor del que también se había hecho eco Paredes Núñez (1979).

Doña Emilia relaciona a los culpables de tan horrendos hechos con la maldad del ser humano:

Sin embargo, en el fondo oscuro de la mente y del alma del hombre persistió y persistirá eternamente esa corrupción, esa maldición que la fe, con profundo sentido, atribuye al pecado original, y que en vano pretenden negar los optimistas. (5 de septiembre de 1910, 2005:424).

Parece entonces probable que en la creación del cuento "Un destripador de antaño" confluyan una serie de elementos combinados como la barbarie y la ignorancia, aunque Pardo Bazán elimina algunos detalles truculentos como la mutilación, pero entreteje realidad e inventiva dándonos una perturbadora historia en que la superstición conduce a una brutal violencia.

De esa superstición habla doña Emilia en varios artículos. Su opinión acerca de ella ya la mencionamos al referirnos a "Maldición de gitana". Sin embargo, estos ritos tienen para ella la siguiente solución:

La única manera de desterrar las supersticiosas prácticas sería la instrucción (15 de octubre de 1900, 2005:168).

Baquero Goyanes precisamente incluye, este relato en su categoría dedicada a la superstición: sobre él afirma:

*Un destripador de antaño*, en que una muchacha es sacrificada por sus tíos, que tratan de vender unto de moza a un boticario con fama de brujo, el cual se había encargado de correr la especie de que curaba con tal sustancia (1992:375).

Los hechos reales es probable que sean punto de partida del cuento, pero no podemos olvidar la transformación que la autora les imprime convirtiéndolos en algo totalmente nuevo. Tras el proceso de ficcionalización es difícil precisar el origen exacto del tema del cuento.

Aunque no se produce un asesinato premeditado, sí se da una muerte como resultado final en "Las cerezas rojas".

Se trata de un relatado enmarcado en el que la narradora pasea por una aldea cuando ve un hermoso cerezo y pregunta por qué nadie come esas cerezas. El perito le cuenta la historia del árbol. Los propietarios, una pareja acomodada con un hijo, experta en frutales, obtienen la mejor fruta y su cerezo da la más dulce y tempranera. Mestival, el dueño, pronto empieza a notar que le roban la fruta, sospecha de los chiquillos que le estropean los árboles con sus hurtos, por lo que decide vigilarlos por la



noche. Así pilla a Cacho, un niño que le ha robado un cesto de cerezas, y le tira de las orejas como castigo.

A los dos días nota otra vez que le desaparece fruta y pregunta a su mujer si habrá sido su niño, lo que ella niega vehementemente. Después de cenar, Mestival se coloca cerca del árbol con la escopeta y al amparo de la noche a esperar. Escucha ruidos en la copa, dispara y cae un cuerpo. Era su hijo que iba a robar cerezas casi todas las noches. La madre, que lo encubría, y se volvió loca con su muerte mientras que el padre desapareció.

Es interesante que, aunque el padre no tiene intención de matar al hijo, sí hay una actitud agresiva hacia el ladrón. De hecho, no duda en disparar y se regodea: "Ahí está el raposo -pensó Mestival-. Espera, espera, que yo te daré tu merecido" (2011a:398). Por los antecedentes parece probable que el ladrón sea un muchacho, sin embargo esto no hace dudar a Mestival. Únicamente se preocupa porque no sea su hijo, lo que se disipa ante la respuesta de la madre que encubre las acciones del muchacho.

Siguiendo la gradación de la violencia -de mayor a menor- apuntada al principio, recogeremos ahora aquellos relatos que cuentan con maltrato entre miembros de la familia.

Muy claro se da este en "Un destripador de antaño", ya mencionado. La violencia que puebla sus páginas recoge todas y cada una de las formas de mortificación posibles: palizas, obligación de dormir en el suelo y de realizar las tareas más duras, desprecio, insultos y golpes. Por otra parte, los ejecutores de este maltrato son todos los miembros de la familia, no solo Pepona, autora final del asesinato. También su marido e hijos que se aprovechan de las circunstancias y de su posición ligeramente mejor. En todo caso, ejemplifica claramente que no existe la violencia como hecho aislado sino como un conjunto de



episodios encadenados que sufre la joven Minia, sojuzgada en el ámbito familiar.

"El destino" presenta otro asunto curioso. En la historia marco se discute el tema del destino, ya mencionado en el título, para que el protagonista descubra su historia en el relato enmarcado.

De niño, Matías Reñales, vivía con su madre y abuelo, además de con su tía Tecla y sus primos, Roque y Melchorico, pues ambas habían quedado viudas a causa del cólera. Matías era el favorito de su abuelo que pensaba dejarle todo en herencia a su muerte lo que hacía que su tía le tomase ojeriza.

Él no era consciente de esa animadversión, pero las miradas de Tecla le producían tanto miedo que le provocaron una enfermedad. Un día mientras se hervía la lejía, Melchorico le advirtió del parto de la perra y le retó a coger los cachorros, Matías saltó de la cama y Roque ocupó su lugar en ella. Vio, entonces, a su tía levantar el pote de lejía y volcarlo sobre el lecho. Su primo murió escaldado tras mucho sufrimiento.

Tecla por venganza, animada por los celos del favoritismo hacia el sobrino es capaz de perpetrar el crimen. Aquí se aúnan dos aspectos: esos celos por cuestiones económicas, puesto que Matías era el destinatario de toda la herencia; y la envidia de madre al ver que su sobrino era más espabilado, fuerte y despierto que sus propios hijos.

Baquero Goyanes menciona este relato al referirse a los cuentos rurales:

Más trágico y brutal aún es *El destino*: Un consumero medio moro y fatalista cuenta cómo, de niño, su tía Tecla le odiaba porque iba a ser heredero del abuelo, despojando así a sus primos, es decir, a los hijos de Tecla. En ocasión en que el narrador estaba en su cama, viene a decirle uno de los hijos de Tecla que la perra ha parido, incitándole a que coja un cachorro. Así lo hace.

El otro niño se mete en su cama para que no noten la ausencia. Cuando el protagonista regresa con el cachorro, ve cómo la tía Tecla coge un caldero de lejía hirviendo y lo arroja sobre el que cree ser su sobrino y es su hijo. El desgraciado niño muere entre atroces sufrimientos (1992:373).

Tanto en este caso como en "Un destripador de antaño" podemos hablar de situaciones familiares similares, pues en ambos cuentos existe un núcleo familiar de convivencia y no se acepta al protagonista. Es decir, a pesar de ser familia en grado próximo, no existe una admisión de este como parte de la misma. Por tanto no hay un amor en el que basar sus relaciones, lo que provoca las envidias y la sensación de prescindibilidad. Sin embargo, los dos cuentos presentan notables diferencias pues Minia no cuenta con el apoyo de ninguno de los miembros de su familia mientras que Matías conserva el amor de su madre y de su abuelo.

El último cuento del que trataremos, es el de "Las medias rojas", uno de los relatos más crueles y brutales, no tanto por su ejecución como por las razones que lo motivan.

Ildara prepara la comida de su padre cuando éste se fija en que viste unas medias rojas. Al preguntarle por ellas la joven miente diciendo que ha vendido unos huevos para comprarlas. El padre intuye que no es cierto y la golpea brutalmente, la deja ciega de un ojo y le arranca un diente de un golpe. Mientras la joven se lava en el río se despide de sus sueños de ir a América puesto que nadie va a querer contratar a una chica tuerta y sin dientes.

Baquero Goyanes alude a él en dos ocasiones: lo incluye entre los relatos rurales y entre aquellos que tienen relación con los objetos pequeños (1992:500):

El ambiente sórdido de *El vidrio roto* se repite en bastantes cuentos, reveladores de una Galicia bárbara, ignorante y cruel. En *Las medias rojas* un padre golpea brutalmente el rostro de su hija, hasta desfigurárselo, dejándola tuerta, cuando descubre que en vez de ir descalza lleva medias. En ellas ve simbolizado, el campesino,

el anhelo de la muchacha de huir de la aldea y triunfar con su belleza (1992:372).

Paredes Núñez también lo menciona entre los cuentos de objetos pequeños, y en este caso destaca que la prenda de vestir funciona como motor de la acción:

En *Las medias rojas*, la vista de unas llamativas medias, con todo lo que de frivolidad y libertad de costumbres representaban para un viejo aldeano, incita al tío Clodio a dar a su hija la brutal paliza que acaba con todos sus sueños (1979b:317).

Las razones para semejante agresión parecen justificadas por la veleidad de la compra y la mentira de Ildara acerca de la procedencia del dinero para las medias, que no ha conseguido vendiendo huevos sino como adelanto salarial del empleo que le espera en América. Pero en realidad, no es esto, sino algo más profundamente arraigado en el anciano gallego del campo, como es el abandono de los ideales y de las tierras trabajadas. Los padres intentan atar a sus hijos a esas mismas tierras de las que ellos se han ocupado por lo que cuando son viejos no aceptan ni permiten la emigración como una solución a una economía precaria, sino que intentan retenerlos para que las mantengan productivas.

Los insultos y amenazas, motivos de la violencia verbal, ocupan su lugar a continuación. Buenos ejemplos los encontramos en los cuentos "Un destripador de antaño", "La amenaza" o "El destino".

Tanto en el primero como el último cuento, los insultos y amenazas forman parte del conjunto de la violencia que sufren sus protagonistas. Son personajes destinados a la muerte y maltratados por todos o algunos de sus familiares de múltiples maneras. La diferencia más llamativa en ambos relatos estriba, como antes expusimos, en el asesinato erróneo de "El destino".

"La amenaza" es un caso distinto. Lo incluimos en violencia doméstica porque es el yerno el que ejerce la manipulación sobre el suegro.

El propietario de una casa, el tío Lorenzo Laroco ha emigrado a Argentina. Tuvo una hija que huyó y se casó con un escribiente pero pronto murió. El yerno al quedarse sin trabajo, fue a pedirle dinero a Lorenzo que se lo prestó por esa vez. El episodio se repitió y el viejo le dijo que trabajase como él. En respuesta el yerno lo amenazó de muerte. Lo acechaba y se escondía tras los árboles y el tío Lorenzo se fue consumiendo poco a poco pensando que la única solución a su problema era matar al yerno. Para no ser condenado por un asesinato, emigró a Argentina. Lo que él no sabía es que el yerno embarcó en el siguiente viaje.

La amenaza de muerte como medio para conseguir el dinero se contrapone con la moralidad del suegro que prefiere emigrar y alejarse de su enemigo antes que perderse matándolo. Contra todo pronóstico, el destino le juega una mala pasada de la que solo tienen conocimiento el narrador y el lector.

Dentro de este grupo, podría incluirse "Maldición de gitana", pues si bien no son amenazas las que hay, sino más bien un accidente provocado por una predicción, sí que es cierto que no puede negarse la existencia de un vínculo entre ambos hechos. Especialmente si tenemos en cuenta que la culpabilidad por la muerte lleva a Leoncio a la locura. Ambos sucesos son producto directo de la maldición de la gitana y por tanto no deben ser analizados como acontecimientos aislados de la advertencia, sino como productos de la misma.

Fruto de una actitud negativa y opresora del padre es el relato "La aventura". En él Ricarda, muchacha inquieta que se ha criado con los gañanes y aldeanos, es obligada por su progenitor a permanecer en casa y comportarse como

una señorita de su posición. Incluso la va a obligar a casarse. Ella al enterarse, decide convencer a un viejo amigo que se ha hecho actor para que la ayude a huir, y huye.

Paredes Núñez destaca la imagen femenina que trasmite el relato:

*La aventura* relata la historia de una muchacha, sometida por el peso de esta nefasta educación femenina, que prefiere escapar del hogar paternal antes que sacrificar, inútilmente, sus inquietudes y aspiraciones, aceptando al marido que sus padres le imponían. Esta es la mujer nueva, activa, inquieta, llena de aspiraciones, que doña Emilia propugnaba y cuya figura quiso dejar esbozada idealmente en el personaje de Feíta (1979b:187).

Pardo Bazán, a través de los cuentos mencionados, refleja buena parte del mundo familiar del ámbito rural. Un mundo marcado por la violencia que se manifiesta en diversas intensidades. En todo caso, como gran conocedora de la idiosincrasia de los habitantes de su tierra, doña Emilia consigue plasmar correctamente las relaciones interpersonales entre los miembros de la familia y mostrar las diferencias ideológicas y de concepción del mundo que afectan a sus acciones.

## II.2. La violencia de género

### II.2.1. Cuentos urbanos

Seguiré aquí el mismo modelo sobre la evolución de su intensidad -de mayor a menor- que en el epígrafe anterior. En este sentido, agruparemos los cuentos que presentan similitudes entre sí y, por tanto, susceptibles de una posible clasificación.

En primer lugar, nos centraremos en la expresión más sangrienta: el asesinato, culmen de este tipo de violencia.

"La puñalada"<sup>21</sup> narra las relaciones de Onofre y Claudia, ambos trabajadores jóvenes que viven con sus madres, razón por la que no se casan a pesar de la insistencia de él. Forman una pareja extraña porque ella es muy fina y elegante mientras que él es un muchacho grande y rudo. Un día Onofre ve a la madre de su novia hablando con un caballero y poco después a su novia con un broche nuevo y caro. Al preguntarle por él, Claudia afirma habérselo comprado con sus ahorros a una vieja. Durante el paseo Onofre le regala una paloma que parece herida. Al regresar de casa de Claudia investiga sobre el broche pero no descubre nada y se emborracha. Por la mañana la novia va a despedirse de su trabajo pues se casa con el caballero. Al volver de allí se encuentra con Onofre que la apuñala.

El asesinato de Claudia supone una vez más la representación del crimen pasional y del orgullo masculino mancillado. Onofre, sin embargo, no sabe realmente qué ocurre con su novia, pero al ver al caballero sospecha lo peor y decide matarla antes de que lo humille habiéndolo dejado.

Baquero Goyanes, que lo incluye en sus relatos trágicos y dramáticos dice: "*La puñalada* es una historia de celos con un desenlace de crimen pasional" (1992:664). Por su parte, Paredes Núñez, que habla de este y otros relatos en relación a los sucesos reales, dice:

*La puñalada* relata un caso de crimen pasional. El tema revista tal carácter de actualidad que doña Emilia, contraviniendo el sentido general de estos relatos, no puede evitar deslizar su opinión al respecto en otro cuento titulado *Sin pasión*, en el que critica la benevolencia de la opinión general y los tribunales de

<sup>21</sup> Eberenz (1988) lo incluye en el conjunto de relatos cuya acción gira sobre un eje moral cuyo castigo final es la muerte, como ocurre en este relato y en "A secreto agravio...".

justicia para juzgar estos crímenes, que, con la etiqueta de «pasionales», quedan fácilmente resueltos e impunes (1979b:257).

Sobre los crímenes pasionales doña Emilia ha opinado en diversas ocasiones, generalmente en artículos de *La vida contemporánea*, en los que se hace eco de muchos de ellos, especialmente de los suicidios de parejas y de los casos de asesinato y suicidio. Destaca por su semejanza en el medio empleado, la navaja, el que refiere el 1 de noviembre de 1897, en *La Ilustración Artística*:

¿van a quedarse en el tintero los dos últimos amantes que quisieron morir juntos, con arreglo al último figurín de la pareja que les precedió hace unos meses? Es preciso reconocerlo: acciones de este género, realizadas en forma tal, suspenden el juicio entre la reprobación explícita, la involuntaria ironía y la no menos involuntaria admiración hacia el valor salvaje que revelan, y que es lástima que se emplee tan mal, ahora que tenemos guerra por todas partes. [...] Le recomiendo a mi amigo Barrés esta pareja, la de la calle de las Huertas: va a parecerle de perlas y oro, porque, no puede negarse, ha revelado una energía rayana en frenesí. El cálculo de vanidad, la aspiración a una especie de bastarda gloria póstuma que a no dudarlo presidió al doble crimen, no disminuyen, antes aumentan, la suma de energía necesaria para consumarlo. [...] Y del primer navajazo, el hombre, iba a decir la fiera, partió el corazón a la mujer, la cual cayó sin proferir un grito; del segundo, buscó el hombre su propio corazón, y como sintiese que no lo encontraba, que no llegaba a él, dentro de la misma herida, revolvió el arma sin sacarla, y esta vez el corazón quedó partido [...] Yo me inclino a admirar la energía pero aplicada a nobles fines, a ejemplares acciones, a heroicos esfuerzos que nos eleven y nos inundan de satisfacción y contento de pertenecer a la misma especie que el individuo enérgico que los ejecuta. Todas las cosas son buenas bien dispuestas y ordenadas, y en su lugar y ocasión (2005:93).

Este no es el único caso que Pardo Bazán saca a la luz, sino que en múltiples ocasiones habla sobre ello, por ejemplo en otro artículo de 14 de septiembre de 1903 dice:

Siguen a la orden del día, en Madrid, los asesinatos y suicidios pasionales. Una racha de locura amorosa se desencadena entre las clases humildes, haciendo riza y estrago (2005:244).



En otros pasajes de *La Ilustración Artística* hace una dura crítica del término *pasional*, de la gratuidad de su uso y de cómo se utiliza para justificar esta violencia machista que ocurre de manera impune para el agresor (24 de junio de 1901):

Crímenes pasionales, crímenes acompañados de robo: poca variedad [...] Sale bastante barato dar muerte a una mujer. Sería conveniente que costase algo más: tal vez así lo pensarían mejor los celosos y los apasionados. La palabra *pasión* se toma aquí con un sentido vago y falso, como antes se tomaba la palabra *honor*. Tal *pasión* es solo capricho, sensualidad, vanidad mortificada (2005:187).

"A secreto agravio..." lo consideramos parte de este grupo, aunque no en sentido recto porque en realidad no solo hay venganza sobre la esposa sino también sobre el amante.

Este cuento presenta uno de los asesinatos más crueles de este apartado. Riopardo, comerciante de Marineda, descubre las infidelidades de su mujer con su dependiente. Decide vengarse de ambos y planea la manera de hacerlo resultando inocente. El mismo día que los descubre baja al almacén como siempre pero prepara el terreno con petróleo y papeles, sube a su dormitorio y coloca muebles delante de las ventanas. Prende una mecha, provoca un incendio y despierta a toda prisa al dependiente para que le ayude a buscar el origen del fuego. Cerca del almacén lo empuja dentro y cierra la puerta. Sale y espera diez minutos antes de dar la alarma. Riopardo, el protagonista, queda como superviviente de un terrible suceso que ha segado la vida de su esposa y del empleado.

El asesinato disimulado como un suceso fortuito y la venganza convierten a este cuento, como he dicho antes, en uno de los más crueles de la autora. Riopardo mantiene en todo momento la perspectiva de una fría lógica, no se deja llevar por sus sentimientos, no ataca al descubrir la

infidelidad sino que aguarda el momento propicio para llevar a cabo su desquite. Finalmente, su crimen queda sin castigo porque todo el mundo considera el incendio un accidente y no un medio de satisfacer el agravio.

Baquero Goyanes lo incluye en el apartado de relatos de temática amorosa, pero lo asigna al grupo en el que figura el motivo del adulterio:

La venganza de un comerciante que hace arder vivos a la esposa infiel y al seductor, es el tema de *A secreto agravio...* (1992:610).

Paredes Núñez sin embargo, lo relaciona con el honor:

*A secreto agravio...* hace referencia a la concepción hispánica tradicional del honor. El drama calderoniano adaptado a la vida moderna se convierte en tragedia burguesa. El cuento relata la venganza de un comerciante que hace arder juntos a la esposa infiel y al amante. Al igual que en el drama calderoniano, la venganza es secreta puesto que así ha sido también la ofensa (1979b:224).

El maltrato de la pareja propiamente dicho se recoge en "El oficio de difuntos", aunque no es el asunto central del cuento, pues doña Emilia elabora un relato en el que priman las relaciones de padre e hija. De hecho los planes de boda de Ramoniña no son aprobados por su progenitor y cuando, pasado el tiempo, la joven se da cuenta de que este tenía razón, regresa al hogar paterno, pero demasiado tarde porque el señor Novoa -de ahí el título- ya había muerto. El marido, que ansiaba su herencia, cuando las cosas vienen mal dadas la acusa de la falta de dinero y, parece ser, que le pegaba. Baquero Goyanes apenas lo nombra entre los otros que destacan por su dramatismo como "La puñalada", "El comadrón", "En el Santo", "Justiciero", "El voto de Rosiña",...

Centrándonos en el terreno de la violencia física, nos referimos en último lugar a los casos menos graves: el arrancamiento de los pendientes en "La perla rosa"; el apretón en "Apólogo", e incluso la actitud premonitoria de "El encaje roto".

El motivo de la infidelidad que con tanta saña aparece tratado en el "A secreto agravio...", reaparece en "La perla rosa" pero bajo una concepción distinta. El protagonista, muy enamorado de su mujer, Lucila, decide hacerle un regalo: unas perlas rosas que a ella le habían encantado durante un paseo. Al entrar a comprarlas y no sabiendo nada de joyas necesita ayuda. Ve pasar a un amigo rico de acreditado gusto, y lo llama. Gonzaga le indica que el precio es correcto pero el protagonista no dispone de suficiente dinero así que aquel se lo presta a condición de que acuda al almuerzo cuando su esposa estrene las perlas.

En él se divierten, incluso después van al teatro. Al día siguiente, al volver el protagonista a casa, se fija que de uno de los pendientes falta una perla. La buscan intensamente por todos lados pero no aparece. Pregunta a Lucila por los sitios a donde ha ido pero ella llorando le dice que no se acuerda de todos. Su marido decide pedir ayuda a Gonzaga y se presenta a primera hora en su domicilio. El mayordomo, que cree que aun duerme, lo hace pasar al gabinete. Allí el protagonista descubre la perla rosa sobre la alfombra. La coge y vuelve a su casa. Al llegar allí le pide a su mujer que se ponga los pendientes y le coloca la perla. Entonces se los arranca, rompiéndole el lóbulo de la oreja izquierda, y los pisotea.

No hay asesinato, pues, por la infidelidad, pero sí este acto violento. En general, desde el instante en que el protagonista descubre la joya, mantiene una calma que recuerda la que precede a la tormenta. Sin embargo, esta no se desencadena en un derramamiento gratuito de sangre a modo de venganza calderoniana, sino que se produce un momento de ira irrefrenable que culmina con el arrancamiento doloroso de los pendientes. Desde otra perspectiva, podríamos tener en cuenta la situación en la que se coloca a Lucila al conocer el marido su pecado. Ella

queda a su merced porque él sabe demasiado. Es una extraña posición de poder que, aun sin asesinato, le permite abandonarla, pues en el epílogo el narrador afirma que volvió a ver a Lucila del brazo de otro hombre. Con lo cual se sugiere que se ha dado a la mala vida.

Parece, sin embargo, bastante habitual el férreo control de los maridos sobre sus esposas y los ataques de celos, como recoge doña Emilia en su artículo de 21 de enero de 1901, en *La Ilustración Artística*:

Ya un esposo calderoniano acecha a su mujer, la ve salir donde no debiera haber entrado, y le parte el corazón (2005:175).

Baquero Goyanes recoge este cuento en un apartado dedicado a objetos, relacionándolo con otro titulado "La caja de oro":

En la primera [La perla rosa] un marido descubre la infidelidad de su esposa, al hallar una perla de ésta en casa de un amigo. La segunda presenta el caso de un hombre que enamora a una mujer para descubrir el secreto de una caja de oro que ella siempre tiene cerca. La narración tiene casi un valor simbólico, ya que cuando ella accede a abrir la cajita, donde hay unas píldoras mágicas cuya virtud desaparece al ser enseñadas, el hombre pierde todo interés, causando con su mal disfrazada indiferencia la muerte de la mujer.

En estas dos narraciones unos objetos insignificantes juegan decisivo papel (1992:500).

Sin embargo, la infidelidad no siempre se castiga. Es el caso de "Humano" o de "La careta rosa". En el primero se habla de un médico felizmente casado al que visita un colega joven que poco a poco se introduce en la vida familiar. El marido duda de la esposa pero reacciona dándoles a ambos consejos paternalistas. Esto parece funcionar porque el joven médico espacia sus visitas. Sin embargo, un día descubre la infidelidad y cegado por los celos sale a comprar un arma.

Llega a casa del amante de su mujer dispuesto a matarlo pero lo encuentra aquejado de una epidemia que asola la

ciudad y se queda a cuidarlo. Su esposa morirá por la misma causa.

Paredes Núñez, quien lo conecta con "Salvamento", considera que plantea problemas diferentes:

Una situación trágica provoca una pugna entre los sentimientos personales del protagonista, que quiere vengar su honor, y los sentimientos de humanidad hacia el ofensor, que se encuentra en gran peligro. En ambos casos la humanidad puede más que el instinto de venganza. (1979b:226).

El asesinato, pues, se queda en un mero intento, una amenaza que no se cumple. En todo caso, este hecho hace que se relacionen con otros relatos en que la violencia no llega a producirse como en "El revólver" o "La careta rosa". Extraña más el hecho de que prime la profesión del marido sobre sus sentimientos y que el fallecimiento de la adúltera casi parezca cosa del destino o de la justicia poética.

En "La careta rosa" las mentiras dominan buena parte del cuento, en el que se presenta la historia de una feliz familia con una hija adolescente, Jacinta. Son la envidia del vecindario, pero la madre guarda algún secreto en un tocador cerrado con llave.

La revoltosa hija Jacinta encuentra, un domingo que su progenitora no estaba en la casa, las llaves del tocador puestas y hurga en él. Allí descubre una máscara de seda rosa bastante desgastada. Mientras la observa, el padre entra y le pregunta por ella, Jacinta le responde que la ha sacado del mueble de su madre.

Los días pasan y la muchacha ve como su padre intenta fingir alegría y normalidad, pero no lo consigue, y se va consumiendo. Al acercarse carnaval le pregunta a su esposa si alguna vez se ha disfrazado y ella lo niega.

El marido comprende, deduciendo por su cuenta una aventura, que solo puede salvar su honor matándola y deshonorándola colocando la careta a su cadáver, pero no

puede y huye. Abandona a su familia y va a Barcelona y Estados Unidos, donde fallece en un accidente de tren. Es decir, doña Emilia plantea en este cuento un ejemplo de violencia no ejecutada cuyo móvil sería el honor.

Por otra parte, es importante mencionar que "La careta rosa", a pesar de no aparecer en la nómina de Baquero Goyanes, podría incluirse en el grupo que denomina "de objetos", pues la violencia se desarrolla a raíz de un objeto de la misma manera que ocurre en otros cuentos como "Las medias rojas", "La perla rosa", "El encaje roto", "Las cerezas", "El aljófaro", "La cana", "El revólver"... También Paredes Núñez habla de este tipo de relatos:

Así en *El aljófaro* y *La cana*, dos relatos policíacos, la narración gira en torno a estos pequeños objetos que constituyen la clave del misterio. Lo mismo sucede en la novela corta *La gota de sangre*. Menos interés ofrecen *Presentido* y *En coche cama*, dos aventuras policíacas montadas también sobre objetos pequeños. [...] En todos estos casos son los pequeños objetos, con sus voces deladoras, los que denuncian la identidad del verdadero criminal o del ladrón. [...] Así, en *La perla rosa*, un marido descubre la infidelidad de su mujer al encontrar una perla de esta en casa de un amigo. [...] En *La careta rosa*, una simple máscara carnavalesca desencadena la tragedia de un marido que, no pudiendo soportar los celos por el posible pasado borrascoso de su mujer, que aquella careta venía a denunciar, abandona a su familia para no volver más (1979b:314-315).

En "Apólogo", Vicente, joven celoso, posesivo y de personalidad violenta, quiere casarse con Laura, actriz de profesión. Su personalidad es dominante. Su ya novia le cuenta una historia referida a Iván el Terrible: arrancó los ojos al arquitecto de una obra para que, una vez acabada, no pudiera hacer otra igual o mejor. Vicente, que capta el doble sentido, afirma, apretándola fuertemente, que él en su lugar lo hubiera asesinado. Laura grita y Vicente escapa, pero más tarde, el joven decide ir al teatro con intenciones homicidas. No logra, sin embargo,



ponerlos en práctica, porque Laura, finalizadas sus actuaciones, viaja a Rusia, por lo que se salva.

La agresividad innata en él es clara desde el momento en que habla de asesinato y aprieta a Laura. Por fortuna, la actriz huye antes del sangriento desenlace dejándonos el narrador una imagen de Vicente con su arma.

Baquero Goyanes lo sitúa entre los cuentos de amor con enfoque psicológico (1992:611). Paredes Núñez lo menciona entre los de amor relativos a los celos:

Vicente Zegrí está locamente enamorado de Laura, una hermosa cantante que goza del homenaje de sus muchos admiradores. Cuando él le confiesa el continuo tormento de sus celos y le propone abandonar el teatro para casarse, ella le cuenta un apólogo oriental sobre el rey Iván el Terrible, quien después de haber mandado construir una magnífica catedral, ordenó vaciar los ojos de aquel arquitecto, capaz de construir otro edificio que superara al primero en belleza y esplendor. Vicente, comprendiendo la moraleja del cuento, escapa enloquecido del teatro; y cuando al día siguiente vuelve a la hora de la función, con el revólver preparado para acabar con la causa de su sufrimiento, comprueba como ella, que también ha comprendido el inevitable desenlace que la esperaba, ha escapado (1979b:221).

La fortuna y la decisión de Laura salvan su vida. Es de advertir que la violencia que hubiese culminado este relato no suele producirse de manera fortuita sino que sería el resultado de algo previo, lo cual es advertido por Laura, que burla el fatal desenlace. Ya doña Emilia reflexiona en su artículo de 11 de marzo de 1907 (*La Ilustración Artística*), sobre los encuentros pasionales, propios de gente inculta:

Los crímenes de amor, como siempre: no decrecen ni se interrumpen. La primavera no ejerce sobre ellos ningún visible influjo: durante el invierno asaz frío que acabamos de soportar, la sangre ha hecho su oficio igual que si la espolease la subida de la savia. Siguen siendo hermanos, no solo de padre y madre, sino gemelos, el amor y la muerte -según el dicho del poeta.- El hombre, y fuera más exacto decir «la bestia humana» no conoce mejor, ni más eficaz modo de rendir culto a la «diosa del placer» que esgrimir



la navaja, apretar el gatillo del revólver, herir, destruir, brutalizar... ¡Miserable especie humana! ¡Como si no tuviese suficientes amarguras, dolores, enfermedades, decepciones y tribulaciones de toda índole!

Tales crímenes en la juventud, y en este punto del globo, van estrechamente relacionados con la falta de educación y de cultura. El hombre de ciertas capas sociales, en Madrid, está siempre dispuesto a agredir, apenas encuentra obstáculos a su voluntad sin mesura. No hay entre tales gentes discusiones, sino disputas; no hay requerimientos, sino acosones; no hay observaciones, sino reproches e injurias. Esta disposición puntillosa, colérica y acometiva, aplicadla a cuestiones de tan peliaguda psicología como las amorosas, y comprenderéis que tienen desenlace los conflictos en la navaja, la pistola, el palo y los dedos alrededor del pescuezo. La dulce poesía del sufrimiento resignado y silencioso; la delicadeza del alejamiento cuando lo impone la altivez de un sentir profundo; la magnanimidad del perdón que desdeña la venganza; todo lo fino y lo hondo de la pasión herida en almas bien templadas y nobles,... no pueden conocerlo estas gentes incultas y agudas a la vez, empapadas de vino y lascivia, parroquianas de los teatros sicalípticos, dicharacheras, mofadoras, jueguistas por temperamento, que llevan la chulería en las venas y la soberbia zafia en el habla y en la acción. Salid a pie y recorred, sin objeto, las calles céntricas: observad, y los candidatos al crimen pasional se os presentarán ante la vista, envueltos en la capita que mañana mismo llevarán a la casa de empeños, no para atender al enfermos de la familia, no para pagar deudas apremiantes, sino para el coqueo y para convidar a sus daifas al café y a Price...

Y en el mismo artículo Pardo Bazán plantea la relación entre la violencia de menor grado y su máxima expresión:

Notad como, en esa esquina, dialogan uno de capita y gorra ladeada, y una de pobre mantón y complicado moño... El diálogo se anima: él alza la mano y descarga bofetón redondo... Ella titubea, llora, luego ríe..., ni siquiera pide auxilio: el bofetón está en el programa. Y ese bofetón es el preludio de lo que vendrá más tarde, en una hora de exasperación brutal de celos o de soberbia: es el anticipo del navajazo feroz, del estrujón de nuez que rompe el cartílago, del puntapié que desgarrar las entrañas, del palo que abre el cráneo, del proyectil que se incrusta en la masa encefálica... ¡Va tan poco del primer maltrato al crimen! La bofetada anuncia la muerte;

Critica finalmente, doña Emilia el comportamiento ingenuo de las mujeres agraviadas:

las emplazadas, sin embargo, media hora después de haber recibido en la mejilla el golpe y el insulto, se cuelgan del brazo del ofensor y se van con él a celebrar los chistes de una obreja teatral, donde quizás ven reproducida, en broma, la escena en que acaban de ser protagonistas... (2005:335).

También se trasluce el carácter del novio en "El encaje roto". La boda de Micaelita Aránguiz y Bernardo, a la que el narrador estaba convidado aunque no pudo asistir, se suspende porque la novia dice no. El narrador se imagina la ceremonia, los invitados, los novios y la cara de los presentes al negarse la novia al matrimonio en el altar.

A pesar del escándalo, Micaelita no se vuelve atrás si bien no explica ese repentino cambio de opinión.

Tres años más tarde, el narrador coincide con Micaelita en un balneario. Interrogada por aquel suceso, se lo cuenta. Le dice que ella era la novia más feliz, y estaba enamorada de su novio al que había sometido a varias pruebas de carácter pues algunas personas le juzgaban violento y que este las había superado.

El día de la boda, admira el encaje que Bernardo le había regalado para su vestido, una herencia familiar de gran valor. Al avanzar por el salón, de la alegría desbordante se engancha el encaje en un hierro de la puerta y se desgarra. En ese momento, Micaelita vio la expresión de Bernardo: dura, llena de ira y desprecio. Y se imaginó su vida a su lado con esa expresión, así que cuando el obispo hizo la ritual pregunta, de su boca salió un no rotundo.

Como puede verse no existe violencia explícita en los personajes, pero como en "Apólogo", un rasgo de la personalidad masculina sale a escena y provoca la ruptura.

En uno de los artículos de doña Emilia publicados en *La Ilustración Artística* (25 de julio de 1904) hace referencia

a un canesú que parece ser la causa de un asesinato, en claro paralelismo con "El encaje roto". Además, este cuento aparece incluido en el grupo denominado "de objetos" por Baquero Goyanes, como ya mencionamos antes. Se refiere a él en su libro *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*:

*El encaje roto* de la Pardo Bazán resulta ser muy significativo: Una boda se deshace cuando la novia, vestida ya con el traje blanco y emocionada al dirigirse hacia el que va a ser su marido, desgarrar involuntariamente el encaje del velo que éste le ha regalado. Contempla entonces la cara de su novio contraída por el odio, con los ojos cargados de violencia y de insultos. El encaje descubre entonces a la mujer la verdadera manera de ser de un hombre al que nunca había conocido hasta ese momento (1988:150).

También Paredes Núñez habla de él destacando la importancia de un pequeño detalle que marca la decisión de Micaela, incluso lo relaciona con otro relato similar titulado "Los huevos pasados":

Micaela Aránguiz, protagonista de *El encaje roto*, abandona a su novio al mismo pie del altar porque un momento antes había descubierto su irrefrenable genio, al ver su cara contraída por el odio a causa de un pequeño incidente, producido al romperse el volante de encaje que él le había regalado [...] En todos estos cuentos es un pequeño incidente, un gesto sin importancia aparente, el que nos permite descubrir la verdadera idiosincrasia de los personajes. [...] Lo que a veces no puede descubrirse en el lineal transcurrir de una existencia, aparece perfectamente claro en un pequeño fragmento, en un insignificante detalle (1979b:200).

Un caso particular y de difícil colocación en la violencia de género es el del relato "No lo invento". En él se cuenta la historia de Pura *la Casta*, la muchacha más bonita de Arfe que se hace novia de un joven. Un día el novio la besa y, horrorizado por su acto, se disculpa y huye. Al día siguiente Pura enferma y pronto muere. Se conserva hermosa incluso cadáver, como dice el tío Carmelo, el sepulturero.

Por la noche, después del entierro, el novio no quiere que Pura esté sola y se cuelga en el cementerio. Allí

descubre al tío Carmelo profanando el cuerpo de Pura. Ya ante el juez el sepulturero no se arrepiente de lo hecho porque ninguna mujer le ha querido y confiesa que, como los del pueblo le desprecian, se venga de ellos a través de sus mujeres. El cuento acaba con la muchedumbre abalanzándose sobre él.

En este caso la violencia contra las mujeres es post mortem, pero existe el ultraje hacia sus cuerpos. El cuento es llamativo porque existe un componente de venganza, al que volveremos más adelante, contra el trato que Carmelo recibe de todos los de Arfe.

Incluso Baquero Goyanes, que lo cita entre los relatos de corte dramático o trágico, destaca la atrocidad que relata:

En *No lo invento (Sucedido)* se excedió naturalistamente la Pardo Bazán, narrando un hecho verdaderamente repugnante que nunca debió adquirir forma literaria. Arrastrada por el fetichismo del documento humano y por su afán de denunciar toda manifestación de barbarie rural, la escritora gallega se equivocó rotundamente al convertir en cuento este increíble sucedido. (1992:666).

Sin embargo, no podemos identificar ese supuesto hecho real en tierras galaicas. Bien podría referirse, como hemos mencionado, a los crímenes de Henri Blot.

Las amenazas e insultos también son motivos en el universo de la violencia de género. Esto es lo que ocurre en "El viajero" cuando un desconocido llega a casa de una mujer y la insulta verbalmente. Ignora la furia que le provocan sus arrebatos para después disculparse, y finalmente la abandona. El cuento representa a la perfección un ejemplo de este tipo de maltrato.

Baquero Goyanes lo considera de tono simbólico dentro de la categoría de relatos de amor: "Muchas de ellas tienen un tono simbólico. [...] *El viajero* -fugacidad y dolor de la pasión-;" (1992:607). También Paredes Núñez advierte el carácter simbólico:

*El viajero*, es el Amor que llega a casa de Marta buscando asilo en una noche de tempestad, para instalarse allí definitivamente como dueño y soberano, hasta el día que decide caprichosamente su partida entre lágrimas de la muchacha que, a pesar de haber sufrido su yugo esclavizante, todas las noches de tormenta no cesa de prestar oído por si llama de nuevo a su puerta el viajero (1979b:218).

Y lo mismo sucede con "El revólver" en el que el marido atemoriza a su esposa con la presencia constante del arma, y la amenaza de que en el momento en que haga algo que a él le disguste, la matará. Por esto, Flora vive angustiosamente aterrorizada. Aunque aquí, se subraya la intensa violencia psicológica<sup>22</sup>. Baquero Goyanes habla de esto:

En *El revólver* una enferma del corazón narra cómo llegó a adquirir tal padecimiento. Su marido era muy celoso, y cierta vez dijo que en vez de prohibirle toda expansión la dejaría en libertad, pero enseñándole un revólver la amenazó con matarla mientras dormía, si descubría alguna infidelidad. el revólver se convierte, entonces, en una obsesión para la mujer, que en sueños cree percibir el frío del metal aplicado a su sien. Cuando su marido muere, descubre que el revólver estuvo siempre descargado. Aun así, sin bala, la hirió en medio del corazón (1992:505).

En la misma línea se mantiene Paredes Núñez:

En *El revólver*, Flora cuenta a una compañera de balneario la causa de su enfermedad cardíaca: Su marido, víctima de unos violentos e infundados celos, la amenazó enseñándole el revólver con el que pensaba matarla si descubría la más mínima sospecha de infidelidad. El revólver se convierte para ella a partir de ese momento en una terrible obsesión que ni la deja dormir. Solo a la muerte de su marido descubre que el arma siempre estuvo descargada; pero ya era demasiado tarde, pues, aún sin bala, había conseguido herirla en medio del corazón. (1979b:195).

<sup>22</sup> Sobre este, Eberenz (1988) "Cobardía" destaca la peculiaridad de que el miedo sea infundado al estar el arma descargada.

En estos dos cuentos las intimidaciones y ofensas verbales funcionan como parte de las claves de la manipulación masculina sobre la mujer. En "El viajero" el protagonista en realidad no conoce a su víctima, pues es un visitante fortuito cuya única función es hacer daño. Sin embargo, en "El revólver" la amenaza aunque no llega a hacerse efectiva, sí que afecta la vida de la esposa a través de esa violencia psicológica de miedo atormentante que convierte este relato en un magnífico cuento.

Un caso que enlaza con el anterior en cuanto a la violencia no ejecutada, es el de "El contador". Presenta una situación en la que el marido descubre viejos amores de su esposa y toma la decisión de matarla por el motivo del honor. Sin embargo, recapacita y no lo hace.

El conde de Montiel y su mujer son coleccionistas de antigüedades. Sin embargo, ella siempre lo menosprecia y alaba a su fallecido primo el vizconde de Venadura, tras cuyos muebles anda el marido. El conde compra el contador de Venadura y al examinarlo encuentra unas cartas de amor de su mujer en su juventud. Decide matarla a tiros. Al cerrar el cajón recapacita y se da cuenta de que ambos son viejos, que el vizconde está muerto y que ellos pronto le acompañarán.

Al hablar del tema del honor, lo menciona Paredes Núñez: "En *El contador*, es el tiempo el que consigue atenuar la afrenta. El cansancio y la experiencia de la vejez se sobreponen al deseo de venganza" (1979b:225)

En "Heno", Paulino Morales maltrata a su esposa Candela con insultos, zarandeos y golpes por su pasado de actriz, hasta llevarla a la enfermedad. Finalmente, Paulino se arrepiente y promete cambiar, pero Candela sabe que las cosas volverán a ser igual. Sobre todo predomina la falta de confianza de Paulino en su mujer.



Paredes Núñez incluye "Heno" entre los cuentos de amor, en el subapartado de los celos y lo hermana con "Apólogo" pero desde otro punto de vista:

También Paulino Morales está enamorado de una bella artista; solo que en este caso ella acepta el matrimonio. El resultado es peor aún, y Paulino sufre unos celos más terribles, «de los que no se fundan en nada en concreto y, para mayor daño, no se circunscriben a lo presente, sino que se extravían en las ya borradas sendas del pasado, buscando vestigios que desaparecieron», pues aunque está convencido de la honradez de su mujer, no puede olvidar que desde el escenario había sido profanada por miles de miradas. Cae en una extraña locura que le incita al suicidio, del que desiste cuando su mujer enferma de tisis y comprende la fugacidad de todo lo material (1979b:221).

De gran envergadura, como en el caso de "El revólver", es el motivo del miedo en "El indulto"<sup>23</sup>. Es el terror de Antonia hacia su marido, encarcelado por el asesinato de su suegra, quien la lleva a la muerte. Es una muerte indirecta, no la ha provocado como agente el esposo ejerciendo una violencia física, sino que el temor ha dañado tanto su psique que Antonia pierde la vida por el miedo extremo de tenerlo en casa.

También resultan importantes los cuentos en los que el hombre se burla o humilla a la mujer, independientemente de que exista entre ellos una relación marital. Ejemplos de este conjunto son "La Estéril" y "Sor Aparición".

En el primero una pareja mayor y acomodada sufre por la ausencia de hijos. El día de Navidad el marido, médico, se retrasa porque ha pasado a atender a una moribunda madre de varios niños. Su esposa le pregunta por ellos y Gonzalo se los describe como feos y delgaduchos, pero Leni, la

<sup>23</sup> Situado antes en el grupo de violencia doméstica, adquiere una mayor dimensión como integrante en el de violencia de género, en este caso como expresión de la violencia psíquica.



marquesa, le dice que ella necesita hijos y lo intenta convencer de que robe uno de aquellos niños, lo que provoca las burlas del marqués por su esterilidad no asumida.

Aquí el marido es la voz de la razón. La mujer es presentada como un personaje sentimental y emotivo, cuyas alteraciones de ánimo son las que mueven su acción. La falta de hijos provoca una idea absurda que no solo conduce a no conseguir su pretensión, sino a que Gonzalo la humille con sus comentarios de tono jocoso e hiriente.

Paredes Núñez, se refiere a este relato al mencionar los cuentos relativos a fechas, en concreto los de Navidad, y lo menciona al hablar de la maternidad como parte fundamental del completo desarrollo femenino, en este caso refiriendo el drama de la esterilidad:

*La estéril* es otra fina narración psicológica que describe la amarga decepción de la mujer infecunda. En este caso la esposa sufre la incompreensión del marido, que se niega burlescamente a aceptar su proposición de adoptar un niño (1979b:233-234).

"Sor Aparición" nos cuenta la historia de una monja de ojos "volcánicos" (2004:475). Irene se enamora del poeta Camargo y cuando éste se va, la joven empieza a consumirse. Finalmente, sus padres la mandan a Madrid donde se encuentra con el poeta, y éstos al ver la reacción positiva de su hija, fomentan sus relaciones y los hacen reunirse. Pero Irene es demasiado pudorosa y los amigos del poeta se burlan de él. En su segunda cita, la muchacha es vencida y humillada cuando el poeta sorpresivamente para ella, la muestra desnuda al grupo de amigos. Irene, entonces, huye al convento.

La bajeza mostrada por Camargo en este relato nos da una imagen muy negativa de él, al acceder a la influencia de sus amigos. No tenemos una imagen concreta de los sentimientos del poeta, pero podemos suponer que son más importantes su orgullo y la demostración de poder viril sobre Irene que el amor.

Paredes Núñez habla de este y otros relatos encuadrándolos en el tema que llama "desilusión del amor", de clara intención rupturista con la idealización romántica. Sobre éste dice:

*Sor Aparición* relata una anécdota real llevada a cabo, según confiesa la autora, por uno de nuestros mayores poetas románticos. El célebre poeta Juan Camargo (nombre ficticio con el que doña Emilia enmascara al verdadero protagonista de esta historia, que no es otro sino Espronceda) consigue seducir, para ganar una apuesta, a una inocente muchacha, que descubre la realidad al verse profanada por la mirada de los amigos del poeta, que éste había ocultado en su casa para que fueran testigos de su hazaña (1979b:227).

El papel de la mujer como parte pasiva del desprecio o menosprecio también está representado en "Casi artista".

Dolores tiene que ponerse a trabajar porque es abandonada por su marido y tiene dos hijos. Las cosas le van mejor de lo esperado y su taller de costura tiene bastante éxito. Un día aparece él e insta a las empleadas a dejarle entrar alegando su condición de esposo. Dolores cede y le da dinero a cambio de que no vuelva por allí, pero el marido no cumple lo prometido y molesta a las oficialas. Finalmente, hace bromas a unas clientas que salen huyendo y jurando no regresar al establecimiento de costura. Dolores, ante esto, reacciona violentamente amenazándole pero él destroza su trabajo y, entonces, ella le pega y lo hace marchar. El marido cae por las escaleras y muere de un golpe en la cabeza.

Se da en "Casi artista" un claro ejemplo de menosprecio de la mujer. Hay aquí una lucha de poder entre los dos sexos. Dolores ha conseguido mantenerse gracias a su trabajo y Frutos vuelve para aprovecharse de ese éxito. No obstante, no le llega solo con el dinero, sino que intenta demostrar su supremacía varonil mediante actos violentos que provocan la quiebra el negocio.

Acerca de este cuento, Paredes Núñez apunta:

Intensa fuerza emocional encierra también el cuento titulado *Casi artista*, que constituye sin duda alguna uno de los mejores ejemplos de esa perfecta adecuación de la tensión narrativa [...] Una pobre mujer es abandonada por su marido [...] que cobardemente se ha marchado a Buenos Aires, dejándola sumida en la miseria y con dos bocas que mantener. Acordándose que allá en su juventud había sido aprendiz de un taller de costura, decide coger nuevamente dedal y aguja para llevar adelante su casa con todos los sacrificios que sean necesarios. La suerte parece sonreírle, y ahora dirige su propio taller, con una numerosa y selecta clientela, conseguida a base de discreción y laboriosidad. [...] el regreso del marido, que vuelve para mortificar nuevamente a su mujer con sus borracheras y malos tratos, destrozando la prosperidad que con tanto trabajo se ha ganado (1979b:261-262).

Pardo Bazán presenta también otros casos en que un marido deja a su mujer desamparada. Muy representativo es, en este sentido, "Sobremesa". El detonante de la situación, que culmina en el crimen parricida, comienza por la marcha del esposo que dejando en la miseria a su familia. Es lo mismo que sucede en "Casi artista" con la diferencia de que aquí la costurera sale mejor parada.

Típico de este tipo de violencia de género es el desprecio por la mujer, como algo genérico, en este caso claramente representado en el cuento "Lo de siempre".

En la empresa entra un tipógrafo nuevo que no busca la juerga de sus compañeros por lo que se burlan de él. Deciden tenderle una emboscada, uno finge tropezar y se agarra a la camisa del nuevo para no caer. Así se descubre que es una muchacha disfrazada y se burlan de ella por ser mujer. Mariana, entonces, saca un revólver y les amenaza para que no la toquen, además les recrimina porque ella conoce el oficio y las mujeres no son solo para quedarse en casa y zurrarles. Se va enfadada y Martinete, uno de los compañeros, cree que tiene razón, pero otro se burla animado por los demás.

Existe una defensa feminista en este relato además de una muestra del mundo masculino machista en el que se

desarrolla la historia. Mariana trabaja bien pero sus compañeros no ven más allá de su género y por intentar tener un "trabajo de hombre", la denigran y humillan. Lo más curioso es que uno de los empleados se da cuenta de que el razonamiento de Mariana es válido pero los demás acallan esa voz para seguir con su pensamiento machista.

## II.2.2. Cuentos rurales

Por lo que respecta a los cuentos ambientados en el mundo rural la violencia de género cuenta con tantos ejemplos en este escenario como en el mundo urbano. La clasificación de los ejemplos tendrá en cuenta, una vez más, el mayor o menor grado de intensidad de la violencia.

En primer lugar me centraré en aquellos cuentos en que los asesinatos son sufridos por las mujeres, como son "Santiago el mudo", "La novela de Raimundo" o "En silencio".

El primero cuenta la historia del criado Santiago cuyos servicios son requeridos por su amo, Raimundo, después de asesinar a una vizcondesa portuguesa. Raimundo le pide ayuda y juntos eliminan todas las pruebas del crimen. Cinco años más tarde Santiago comenta que ya no queda nada del cadáver y Raimundo se da cuenta de que aún existe un testigo de su accidente, por lo que decide destruir la última prueba mandando a Santiago a Buenos Aires.

El asesinato no es perpetrado por el protagonista sino por Raimundo, el noble que asesina a la vizcondesa y utiliza a su criado. Cuando Santiago pasa de ser útil a convertirse en el único eslabón que le relaciona con el crimen, Raimundo se lo quita de en medio obligándolo a emigrar. En este caso no es tan cruel el crimen propiamente dicho como los hechos que lo rodean. Aunque se nos describe brevemente el estado del cadáver:

tendida sobre la inmensa cama, [...], vio a una mujer de faz amoratada, con el seno descubierto, los ojos casi fuera de las orbitas y la lengua entre los dientes. Se lanzó Santiago a socorrerla, pero la rigidez de la muerte endurecía ya sus miembros (2004:190).

El afán por borrar cualquier indicio inculpatório, la falta de condena para el culpable, así como la manipulación sobre el criado crean un conflicto mayor que el homicidio en sí mismo.

Otro aspecto destacable es la relación de Santiago con Raimundo, claro reflejo de la establecida entre clases. El criado, un asalariado, responde a todo sumisamente, cuando el miembro de la clase alta ordena, incluso a la ocultación de un crimen por el que el señorito no paga. La última frase del cuento resume la situación: "Por lo que respecta a Raimundo, se ha casado y veranea en el pazo con su mujer y sus hijos" (2004:193). Es decir, parece olvidar su crimen e incluso llega a llevar a su familia al lugar de los hechos, que ha a su leal criado obligado a abandonar.

Baquero Goyanes destaca únicamente el escenario de tanta brutalidad: "Otro crimen sobre fondo bárbaramente rural es descrito en *Santiago el mudo*" (1992:664). También Paredes Núñez habla de él:

Otro crimen pasional [...] contiene el tema inicial del drama *Verdad* [...] La trama del cuento es muy sencilla: un fiel criado, cuyo significado apodó da título al relato, oculta en la bodega del pazo el cadáver de una dama asesinada por su amo, quien más tarde le obliga a partir a Buenos Aires para borrar la última huella de su crimen. Precisamente en su sencillez y brevedad radica toda la fuerza de su intensidad dramática (1979b:257-258).

"La novela de Raimundo" es un buen ejemplo de violencia extrema en el matrimonio y de cómo el asesinato de la mujer es la culminación de un proceso. El marido, gitano, parece concebido únicamente para este fin, puesto que desde su primera aparición es ejecutor del maltrato sobre su mujer: una gitanilla a quien patea sin motivo aparente. Raimundo

interviene en este ataque y consigue frenarlo pero enojando al marido. El lector no presencia directamente más episodios violentos, sin embargo sabe que la violencia continúa cuando se descubre el cadáver de la muchacha, puesto que sabe del brutal comportamiento del marido.

Paredes Núñez relaciona la muerte con el motivo de los celos:

En *La novela de Raimundo*, el protagonista cuenta como en cierta ocasión que llegó a su pueblo una tribu de gitanos, se vio en la necesidad de defender a una pobre gitanilla, a la que su marido golpeaba brutalmente. A partir de ese momento pasa todos los días por el campamento para charlar con la agradecida gitana. Pocos días después de la partida de los cingaros, se entera por la prensa cómo en la sierra de los Castros había sido encontrado el cadáver de una gitanilla, con todos los indicios de un crimen, que la justicia no puede demostrar por las falsas declaraciones de los gitanos. (1979b:220).

El último relato al que me referiré es "En silencio". Destaca entre sus semejantes por ser el único en el que parece existir una razón de peso para la violencia que se observa en el cuento: la infidelidad de la esposa.

La hija del tabernero, Aya, de modales de señorita, se casa con un obrero portugués, lo que alegra a su padre que piensa que por fin ve se ha centrado en la vida. Heredan la taberna, pero Luis Feces quiere ahorrar para mudarse a la ciudad, pues tal es el deseo de Aya. Sin embargo, ella deja de desear ese viaje y Luis se extraña ante ese cambio de actitud y empieza a sospechar. Por causa de los aires de importancia que se da su mujer, sus sospechas se centran en el señorito Raimundo, dueño del pazo de Morcelle, que suele festejar a las mozas. Incluso un día al amanecer lo ve salir del corral de la casa.

Esa misma noche le propone a su esposa irse a América a lo que ella accede de inmediato pensando en el beneficio económico. Deciden vender la taberna y el portugués comienza a hacer obras en ella para sacarle más dinero.



Entre otros arreglos hace un cuarto pequeño y escondido. Cuando Aya le pregunta por él, Luis le dice que es un armario reservado. El marido compra los billetes y, tras asesinar a su esposa, la tapia en el cuartito y consigue llegar a tiempo para huir en el barco a América.

Este relato es un claro ejemplo de la venganza por infidelidad. El protagonista, al descubrir el adulterio de su esposa con el señorito decide matarla. En este sentido, podemos hablar de un crimen "justificado", pues existe una razón aparente para el asesinato. Además, el cuento entronca con los relatos urbanos en los que aparecía el mismo motivo, unido al del honor. Así lo ve Paredes Núñez:

*En silencio* presenta el mismo drama [que *A secreto agravio...*] trasladado al ámbito rural. Un marido que ha descubierto el engaño de su mujer, la asesina mientras duerme y, tras ocultar secretamente el cadáver, embarca para Buenos Aires (1979b:224).

Por otra parte, es necesario destacar que existe una especie de anticipación al asesinato, o cuando menos, a la infidelidad de la esposa. Pues de ella se nos dice que "todos creían que la hija del tabernero de la Piedad aspiraba a casarse con un señorito" (2005b:633). Es decir, Aya pretendía con ello crecer socialmente. Por otra parte hay una referencia muy interesante respecto de Raimundo como representante de un estamento social privilegiado:

Ése, y sólo ése, puede ser. Era el único que tenía las costumbres libres, el que acostumbraba a «echar a perder» a las garridas mozas... Había rondado a aquella de soltera, y la festejaba ahora también... (2005b:635).

Estos abusos de los señoritos se contrastan con ciertas críticas de Pardo Bazán hacia el comportamiento de los mozos hacia aquellos, como se puede ver en el artículo de *La Ilustración Artística* (3 de octubre de 1904):

Disparan contra los señoritos. Disparaban contra el ¿por venganza? ¿por odio? Nada de eso. Pura y simplemente por sport...Es la diversión un revólver y tirar... Si hacen blanco, cobardemente negarán que fueron ellos, y entregarán a las mozas el arma, para



que entre su ropa la oculten. Si no hacen más que asustar al señorito ¡que risa! ¡Cosa más chusca! Y, que den o que no den, ninguna responsabilidad se les sigue: así como a nadie linchan por bruto, a nadie he visto perseguir en justicia por disparar en el camino real, el revólver, la pistola o la escopeta (2005:270).

El caso de "Geórgicas", basado en hechos reales como antes se comentó, responde a un encadenamiento de hechos violentos cuya gravedad va en aumento. El argumento se centra en dos familias campesinas vecinas, los Raposo y los Lebriña, que se convierten en enemigas por la falta de palabra de una de ellas. Esto provoca venganzas cada vez mayores. Comienzan con las burlas de las mujeres, para más adelante un muchacho Raposo le rompe la boca a Aura Lebriña. En venganza, el hermano de esta, Andrés, ataca a su agresor cuando volvía de vender repollos, asesinándolo con saña. A su vez, Andrés Lebriña encuentra la muerte a manos de los Raposo. Hay un juicio pero no ocurre nada y finalmente es Aura la que se venga quemándoles la casa, el hórreo y el cobertizo, de cuya resulta muere otro miembro de la familia Raposo.

Las mujeres son las protagonistas de los insultos pero no llevan a cabo actos más extremos. La acción violenta contra Aura, destroza su belleza y es una muestra más del dominio masculino. Por otra parte, esta agresión resulta ser una reacción desmedida ante el origen del enfado.

Pero hay un momento el que la mujer toma plena conciencia de la situación y es precisamente cuando Aura decide reaccionar con todas las consecuencias vengando no solo la afrenta que ha sufrido, sino la muerte de su hermano. Se observa aquí no a la mujer gallega sumisa y trabajadora, sino ejerciendo el mismo poder que los hombres, incluso si esto implica un ejercicio de violencia suma.

Al hablar de todos los crímenes que diariamente aparecen en las noticias periodísticas, doña Emilia

menciona algo que recuerda a "Geórgicas" (*La Ilustración Artística*, 21 de enero de 1901): "Ya un pastor, por venganza, pega fuego a los pajares, los hatos, la choza de su enemigo" (2005:175).

También Baquero Goyanes se refiere a este cuento y lo encuadra en los cuentos rurales:

*Geórgicas* [...] se asemeja en su asunto a otro de Tolstoy. En ello veía la Pardo Bazán una prueba más de las afinidades entre el campesino ruso y el gallego. El tío Raposo pide al tío Lebríña que le ayude en la faena de la maja, prometiendo devolverle la ayuda. No lo hace y comienza el odio entre las dos familias. El hijo de los Raposos trata de burlar a Aura Lebríña y, al no conseguirlo, le desgarrar con los dedos las comisuras de los labios. Andrés Lebríña mata brutalmente al Raposo. Continúa la cadena de venganzas, asesinando los otros Raposos a Andrés, y prendiendo fuego Aura a la casa de la familia enemiga (1992:372-373).

El maltrato es una de las manifestaciones más habituales de la violencia. Es especialmente frecuente dentro de la pareja. Se exterioriza de diversas maneras que van desde los insultos a los golpes. En muchos sentidos estos motivos están orientados a indicar la posición de dominio que el varón ejerce sobre la mujer. Encontramos ejemplos en "Bucólica", "Geórgicas", "Los huevos arrefalfados" o "La novela de Raimundo".

"Bucólica" es un relato bastante complejo, desarrollado en el microcosmos de *Los Pazos de Ulloa*. Recoge alguna muestra de maltrato en la figura de Maripepa, el personaje femenino más importante.

El protagonista, Joaquín Rojas, es enviado a la casa solariega de la familia en Fontela para recuperar la salud. Allí se hace amigo del notario, el señorito de Limioso y el cura. También entabla relación con Maripepa, la hija de la familia encargada de cuidar de la propiedad. Un día, volviendo de la feria de Cebre, Joaquín al notar la falta del notario se preocupa. Llegan gritos de entre los matorrales y ve a Maripepa evitando el acoso del abogado.

Se produce una dura pelea entre ambos varones, venciendo el protagonista.

Maripepa y él vuelven juntos a Fontela y ella le pide que para abrigarse de la lluvia con la capa de Joaquín, la lleva en el caballo. El contacto de los cuerpos más el vino tostado que hace sus efecto, llevan a Joaquín a buscar el encuentro sexual al que Maripepa se presta. Rojas, no obstante, considera que ha mancillado el honor de la muchacha y que debe casarse con ella para resarcirla, pero el cura le intenta quitar esas ideas alegando las diferencias propias de la clase social. El día de carnaval, las máscaras se burlan de Joaquín porque no sabe que Maripepa no ha sido hollada por él sino que recogía "de la cuneta la flor pisoteada ya" (2003:109). Lo cual comprueba el protagonista cuando, escondido, observa a la muchacha y a su repulsivo rival. Cuando Rojas se dispone a abandonar la casa solariega, no puede contener la ira y la coge por los hombros, la sacude e increpa. Confiesa, entonces, la joven que quiere casarse con Manuel pero no tienen dinero. Joaquín se lo proporciona como dote y abandona Fontela.

La agresión física y verbal es motivada por el rechazo de Maripepa a ser "salvada" por el protagonista, quien pretende casarse con ella haciendo lo que considera que es correcto pero sin contar con la opinión de la joven. La violencia bien puede responder a un enamoramiento no correspondido, e incluso a la pérdida de ese futuro incierto pero imaginado por el protagonista.

Baquero Goyanes menciona "Bucólica" en el apartado de "cuentos rurales", aunque solo hace mención al terrible desengaño amoroso de Joaquín:

tiene un principio suave, idílico, semejante al tema de *Peñas arriba*, de Pereda, o al de *Sinfonía Pastoral*, de Palacio Valdés; pero luego se hace áspera y realista, con final escéptico y casi amargo: El madrileño llega a enamorarse de una de las criadas, v tiene un desliz con ella, que quiere reparar con el matrimonio.

Grande es su desilusión al averiguar que no fue el primero que poseyó a la muchacha, varias veces entregada a un bárbaro lugareño (1992:376-377).

Paredes Núñez destaca en este relato el tema horaciano de contraposición entre el alabado campo y la terrible corte:

*Bucólica*, verdadera réplica al tema horaciano, donde el hombre de la ciudad, un joven madrileño que pasa una temporada en Fontela, resulta ser un verdadero ingenuo frente a la libertad de conducta y la despreocupación moral de una moza campesina, que él cree inocente y candorosa y con la que, ingenuamente, está dispuesto a casarse para reparar su falta. (1979b:217).

Los últimos cuentos a los que me referiré son los que recogen la violencia de género del cónyuge contra la esposa. Es decir, existe una relación marital en la cual el varón ataca física y verbalmente a su esposa.

En el caso de "Los huevos arrefalfados", Martina llega incluso a huir del hogar ante el terror que siente hacia su marido Pedro. Este le pegaba por cualquier excusa. Decidida a no recibir más golpes complace a Pedro en todas y cada una de sus manías, pero al no encontrar faltas por las que castigarla, manda que le prepare de cena huevos arrefalfados. Martina que no sabe cómo son, se los hace de otra manera y Pedro la varea por no cumplir sus deseos. Martina se marcha de casa y se refugia en la taberna donde pasa la noche. Cuando regresa por la mañana, su marido está más manso, pero aun así le dice que san Pedro y san Pablo le han dicho que le espera su merecido. De ambos santos se disfrazan el tabernero y su amigo el barbero y esperan al tío Pedro en el puente, cuando llega le pegan una paliza que lo deja por 15 días en la cama. Nunca volvió a pegarle a Martina.

En este relato llama la atención la manera en que el tío Pedro parece disfrutar de la violencia que ejerce sobre su esposa, incluso acudiendo a excusas para poder golpearla. Más llamativa es la huida de Martina, que pida

ayuda a sus amigos y que sean éstos quienes lleven a cabo el castigo.

Hasta ahora, en los relatos que hemos comentado, parece que las mujeres se encuentran solas ante el peligro de la esfera matrimonial: nadie interviene en su favor ni intenta ayudarlas. Sin embargo, en "Los huevos arrefalfados" sucede lo contrario. El resto de vecinos son conscientes de la situación que se vive en ese hogar, pero además deciden tomar medidas para ayudar a Martina porque ven la injusticia del trato que le proporciona Pedro.

Baquero Goyanes no deja de ver el sentido humorístico de este relato:

*Feminista y Los huevos arrefalfados* versan sobre dos graciosos incidentes matrimoniales, caracterizándose el primero por su suave emotividad. (1992:481).

A este brutal maltrato a las mujeres se refiere doña Emilia en un artículo de *La Ilustración Artística* (2 de mayo de 1904):

Y ya que he aludido a los maridos, que presintieron el método del doctor X..., no quiero pasar en silencio que estos días, como sabrán cuantos leen periódicos, se ha visto la causa de «la esposa martirizada» y el reo, el interesante González Maestre, salió sentenciado a veintidós años de presidio, amén de los que le cayeron de propina por el medallón de la duquesa de Bailén; y en un diario encuentro comentada así la sentencia: «bien vengada queda la esposa mártir».

¡Bien vengada! Pero ¿se trata de venganza? Los que no somos esa esposa infelicitísima; los que somos sencillamente la conciencia pública sublevada y en estado de exasperación, ¿quedamos satisfechos? Si, a la fuerza, porque acaso la ley no nos da otra solución; la ley, el formulismo de lo legal. No satisfacemos, ¿qué remedio! Dentro, en nuestra alma, protestamos. La pena impuesta a ese hombre es manteca; y debiera, en razón, imponérsele las más duras que se consignan en el Código. Si a alguien deben imponerse, es a él.

Incluso Pardo Bazán llega a considerar:

No acierto a decir cuánto más benigno y simpático encuentro al ladrón que penetra en una casa, que mata de una vez; al asesino

emboscado detrás de una esquina, en acecho; al criminal más caracterizado, que a ese siniestro atormentador, que ejerce de verdugo tantos años, a la sordina, en la sombra sagrada de los lares domésticos, al amparo de la sociedad que entrega la esposa al esposo suponiendo, dando por hecho, que la entrega a un protector, a un compañero, y quien sancionado el matrimonio no se atreve a asomarse siquiera a la puerta del domicilio, dentro del cual, sobre seguro y en secreto, se consuma diariamente el atentado infame. ¡Veintidós años de presidio! En todo ese espacio no cabe el dolor, no cabe el horrible suplicio impuesto en un solo día por el Cónyuge-verdugo a la esposa mártir, y confieso que no me satisface la ley porque calza unos guantes tan gruesos, que no tienen tacto, no mide la pena, distribuyéndola de tal modo, que lejos de dar satisfacción a nuestra sed de justicia, la exalta y la convierte en frenesí (2005:259).

El segundo cuento que trataré es "La novela de Raimundo", al que nos hemos referido anteriormente. Destaca aquí especialmente que las agresiones a la gitanilla se acaben en el momento en el que Raimundo interviene. Sin embargo, el asesinato se produce igual. La razón de la violencia parece residir en la amistad que surge entre la muchacha y Raimundo. Esto no implica que el maltrato en la pareja sea algo extraordinario, puesto que la primera visión que tenemos de ella es la de un severo ataque del marido sobre la gitana. Es decir, que aún en la circunstancia de que Raimundo no hubiese intervenido, la agresión criminal contra la mujer se hubiera producido del mismo modo.

Un caso aparte de violencia de género es el cuento "Las desnudadas" donde el componente principal es la humillación pública. Durante las luchas civiles destaca el llamado *Manco de Alzaur*, que no afrenta a las mujeres pero que es temido en todas partes. En venganza contra un cura carlista, secuestra a sus cinco sobrinas y las obliga a pasear desnudas por el pueblo. Tardaron mucho en volver a salir a la calle y recuperarse de la humillación. De hecho un año después una de ellas moría, la mayor ingresaba en un



convento, dos huían para apoyar a la guerrilla y solo una, que acabó convirtiéndose en una mujer respetable permanecía con el cura.

La violencia en este cuento tiene peores consecuencias a largo plazo pues, a pesar de que no se ejerce físicamente, sí las hay psíquicas. De hecho, la humillación no radica únicamente en el salvaje comportamiento del *Manco de Alzaur* sino que el pueblo, al apodarlas "las desnudadas" se asegura la continua vergüenza al no dejarlas olvidar lo ocurrido.

Sobre este cuento, Baquero Goyanes apenas señala: "Doña EMILIA PARDO BAZÁN relata en *Las desnudadas* la cruel venganza que un contraguerrillero tomó en las sobrinas del odiado cura párroco de Urdazpi" (1992:276). Por su parte, Paredes Núñez dice algo parecido:

relata la cruel venganza de un contraguerrillero que hizo pasear desnudas ante todo el pueblo a las sobrinas de su más odiado y temible enemigo, el párroco de Urdazpi. Desde aquel triste episodio todo el mundo las conoce con el apodo de «Las desnudadas» (1979:157).

La burla también existe en "Porqués". Es un relato enmarcado. El marco lo conforma la conversación de varios amigos sobre la extraña actitud de la esposa y el hijo jorobado de un difunto. Benibar explica la causa de ese comportamiento y narra una brutal broma que el marido había gastado a su mujer encinta, que, según él, es el origen de los defectos físicos del hijo.

Era primavera cuando la pareja disfrutaba de unos días en un cortijo cordobés. Están muy enamorados, especialmente Elvira que cree ciegamente en todo lo que dice o hace su marido, Manolo. Reciben continuas visitas y el problema con el alcohol del esposo empeora. Durante las juergas hacen muchas tonterías y arman tales estrépitos que un día Elvira le pide a su marido que no la asusten tanto porque no es



bueno en su estado. Pero Manolo, incapaz de dejar el alcohol y las bromas continúa con sus fiestas.

Un día, llama a Elvira, al bajar, el aperador le pide que no vaya, y ella se asusta pensando que algo le ha ocurrido a su marido. Entra en la sala, ve a un toro y cae desmayada. Manolo y sus amigos eran los artífices.

Paredes Núñez lo menciona conjuntamente con otro pues ambos:

versan sobre las trágicas consecuencias de una broma. En el primero, el narrador, que acaba de asistir a un velatorio con un grupo de amigos, intenta explicar a estos la extraña conducta de la viuda y el hijo, contándoles cierta historia de la familia que ha llegado a sus oídos: Un día el marido, que por entonces se había aficionado a la bebida, quiso dar una broma a su mujer introduciendo un toro en su habitación. A consecuencia de la fuerte impresión recibida, al poco tiempo la esposa dio a luz una criatura deforme, y desde entonces jamás pudo olvidar el incidente (1979b:260).

El último cuento que incluiremos en este grupo de la violencia de género es el de "El tetrarca en la aldea", uno de los cuentos más curiosos por la originalidad del tratamiento del tema.

Debido a la pobreza Marcos Loureiro se ve obligado a emigrar a América. Cinco años después decide volver, pues cuenta con un pequeño capital y sospecha sobre la fidelidad de su esposa. En Santiago se encuentra con un vecino, Antón, y regresan juntos. Antón le dice que su mujer se ha amancebado con el mayordomo del marqués y le aconseja sobre cómo reaccionar. Al llegar al hogar ve a Sabel con un bebé. La casa está limpia y hay comida. Comparando cómo había dejado a sus hijos y cómo los encuentra decide perdonar a Sabel, pero la amenaza asegurándole que si fuera otro a saber que le hacía.

Este es uno de los cuentos de violencia de género más interesantes desde el punto de vista del tema, pues supone una contraposición a todo lo que hemos presentado

anteriormente y cambia por completo la concepción del hombre rural. Sabel se amanceba por pura supervivencia. Es evidente que al ser pobres y con un marido emigrado, ella sola no podía mantenerse y menos a los niños. Parece haber un momento de comprensión en la pareja o, como señala el narrador: "¿Recordó Marcos que al partir él quedaba desnuda y hambrienta su familia? ¿Hizo memoria de ciertos deslices propios, allende los mares?" (2005b:95). Se barajan, pues, varias opciones para este perdón del marido. Por una parte, la culpabilidad de dejar a la esposa abandonada con la carga de los hijos y en la pobreza, y por otro, el recuerdo de sus propias infidelidades que le llevan a pensar que todos somos humanos. Lo más destacable de este cuento es que es uno de los pocos en el que el marido en vez de tomarse la justicia por su mano y exigir una reparación de su honor con la sangre de la culpable, perdona la relación adúltera de la esposa e incluso parece comprender.

Baquero Goyanes lo señala por la importancia de la figura del indiano, por ello lo relaciona con relatos tales como "Contra treta", "Saletita",...: "En *El Tetrarca en la aldea* un indiano, cuando regresa a su pueblo, descubre que su mujer ha tenido un hijo, fruto de un amor adúltero" (1992:371). También Paredes Núñez destaca la originalidad de este relato:

*El tetrarca en la aldea*, por el contrario, muestra una liberalidad tolerante ajena al rígido código de honor. El tetrarca calderoniano que mata por celos a su mujer, ahora en la aldea, y además con la evidencia de pruebas, perdona. Claro que para eso es un indiano que retorna tras largos años de obligada ausencia y comprende la naturaleza humana (1979b:225).

Y vuelve sobre él para resaltar su tema como muestra del folkllore gallego:

Recoge una anécdota muy popularizada en el folkllore gallego: la de la infidelidad de la mujer casada, cuyo marido ha emigrado a América. En la anécdota gallega el que consuela a la esposa es un clérigo; en el cuento de Pardo Bazán es un señor poderoso, el

secretario del conde de Castro. En la anécdota popular, el esposo, informado por su propia mujer de las atenciones del cura, escribe a éste una carta en la que significativamente repite tres veces la frase: «¡Señor Abade!; Señor Abade!; Señor Abade!», que indica perdón para la esposa y una advertencia al «abade» para que deje de visitar a su mujer. En "El tetrarca en la aldea", el marido que regresa le da a entender a su mujer que conoce su infidelidad y que podría actuar como el tetrarca calderoniano, pero que sabe perdonar (1979b:286).

El indiano parece un personaje recurrente en los relatos gallegos de la autora sobre el que trataremos más adelante.

Una vez más doña Emilia parece mostrar la realidad de las mujeres de su época, especialmente en cuanto a la percepción de la violencia que sufren. Estos cuentos pueden llegar a actuar a modo de denuncia.

### II.3. La violencia política o ideológica

#### II.3.1. Cuentos urbanos

Tiene una representación más breve que las anteriores, y no tan evidente, con lo que se comprueba una manifestación más variopinta.

Un caso particular se reproduce en la historia de "Morrión y boina", los protagonistas son enemigos durante toda la vida por su ideología: don Pedro liberal isabelino y don Juan carlista. En su vejez el primero mantiene una tertulia política en su hogar y el segundo, que se muda al piso de arriba del mismo edificio, empieza a sospechar alguna maquinación por parte de su rival. Por culpa de una broma de los tertulianos, quienes hartos de tanta charla se burlan del viejo y lo embroman enviándole un paquete que contiene una rata, don Pedro piensa que su enemigo ha asesinado a alguien y decide encararse con él. Se dirige a su casa y le dice que lo va a denunciar, el otro le

responde con insultos pero ambos son tan viejos que no se pueden pelear de verdad y caen enfermos. Don Pedro llama a su sobrino y le pide un confesor mientras que don Juan, el de ideas tradicionales, lo rechaza. Mueren con poco tiempo de diferencia y son enterrados en nichos contiguos.

Lo llamativo de este cuento es que la ideología funciona como método de ridiculización de los personajes. Han sido enemigos por sus ideas durante toda su existencia, y por los rumores sobre la mujer de don Juan. Sin embargo, no existe un encuentro directo hasta que ambos son ancianos. Su enfrentamiento da un toque cómico y a la vez bastante patético a su odio mutuo, que culmina con un caricaturesco intento de pelea que les consume hasta la muerte.

Baquero Goyanes habla de este y otros relatos que clasifica como cuentos de guerra carlista. Acerca de estos dice:

Los que conocemos suelen utilizar el tema de la guerra no como motivo de polémica, sino como simple resorte dramático. Y desde este punto de vista, es preciso reconocer que las contiendas civiles contenían una fuerza trágica que había de tener su inmediata repercusión literaria.

Lo movido de las campañas, lo romántico y caballeresco de algunos caudillos, las crueldades cometidas, la belleza del paisaje que sirve de fondo a la lucha, junto con otras circunstancias, eran ingredientes novelescos que, bien manejados, podían cuajar en obras de gran interés. Con sólo recordar las obras de Galdós, Valle-Inclán y Unamuno sobre este tema, podrá apreciarse lo muy *novelables* que eran las guerras carlistas.

Y sobre los valores de tipo plástico estaban los valores psicológicos y éticos. La literatura formada alrededor de estas luchas civiles revela un ansia de conciliación —bien visible en *Morrión y Boína*, de la Pardo Bazán, o en *Del mismo tiempo*, de Pérez Nieva— y un dolor de patria desangrada —observable, sobre todo, en *Paz en la guerra*, de Unamuno (1992:275).

Sobre el propio relato expresa:

*Morrión y Boina* no es propiamente un cuento de la guerra carlista, sino de la postguerra: Dos ancianos ex combatientes, el uno carlista y el otro liberal, son vecinos en la misma casa, pero se odian mortalmente. El ex miliciano sospecha que el carlista conspira en su piso. (Hay humor y fina sátira en la pintura de los dos tipos, en los que la Pardo Bazán parece haber querido simbolizar las exageraciones de los dos bandos). De resultas de una violentísima discusión enferman casi al mismo tiempo los dos ancianos, y mueren con unas pocas horas de diferencia, siendo enterrados en dos nichos contiguos (1992:277).

Para Paredes Núñez este cuento es una manera de doña Emilia de exponer su propio punto de vista:

personal, ridiculizando con fina ironía la postura de los sectarios ciegos de ambos bandos, aunque cargando un poco las tintas en el partido carlista. El antagonismo carlismo-republicanismo aparece simbolizado en la grotesca figura de dos personajes, a los que significativamente llama «Don Juan de la Boina» y «Don Pedro del Morrión», por alusión a sus respectivos partidos, que mantienen una absurda e irreconciliable lucha hasta la muerte (1979b:155-156).

También pertenece al mundo de las guerras carlistas encontramos "Belona". En él, un oficial del ejército cristino, Jacinto Aguilar, es apresado por miembros del ejército carlista.

Es llevado ante su oficial Joaquín Jimeno, el *Zurdo*, que rápidamente lo interroga. Jacinto se indigna y no quiere hablar, únicamente recogerse en sí mismo, porque sabe que será fusilado. Joaquín le pregunta si quiere cambiar de bando a lo que el joven se niega. Al inquirirle sobre su identidad al detenido, descubre que Jacinto había sido íntimo amigo de su padre e intenta convencerlo una vez más para que cambie de bando, lo que no acepta.

El *Zurdo* lo invita a cenar. Mientras conversan y comen, al joven le parece que no lo fusilarán, que regresará a su bando y volverá a ver a la muchacha que le gusta.

Al finalizar la cena, Jacinto se la agradece a Joaquín, y este le vuelve a preguntar si se pasará al bando

carlista. Jacinto se niega una vez más pero parece apenado por no servir a las órdenes de quien le ha tratado tan bien.

Al retirarse el joven oficial cristino, el *Zurdo* habla con el capitán que lo había apresado y conciertan su fusilamiento para el siguiente amanecer.

En este caso no hay violencia explícita porque no asistimos a la ejecución, pero el lector sabe que ocurrirá, y es que, a pesar de la relación que surge entre ambos personajes, la cuestión política pesa demasiado para ser superada. Por eso, dice Paredes Núñez:

*Belona* pone de relieve la crueldad de la guerra por encima de los sentimientos humanos (1979b:157).

El motivo de la guerra aparece representado en "La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)". Aquella está narrada, pues forma parte de la cadena de sucesos que llevan al protagonista a perder parte de la oreja, pero sin ser el núcleo de la historia. En la guerra de Cuba, Juan es herido en una pierna y sufre un hachazo en la cara. Sin embargo, el cuento utiliza esta anécdota como excusa para poner en marcha la acción pues la contienda como tal no tendrá mayor relevancia para el argumento.

Sobre este explica Baquero Goyanes:

tremendamente pesimista: Juan es un campesino que combatió tres años en Cuba y que, al regresar a España enfermo, pide agua cuando le desembarcan en el puerto. Una mujer desea complacerle, pero la policía, queriendo proceder con orden, trata de impedirlo. Promuévese un alboroto, durante el cual la policía empieza a sacudir sablazos de plano, y luego de corte, uno de los cuales le lleva una oreja a Juan. Cuando la narradora le pregunta si volvería a la guerra, él responde que es viejo, mientras significativa y apaciblemente sacude una paletada de tierra (1992:295).

También Paredes Núñez, destacando casi lo mismo, lo menciona al hablar de los cuentos de la patria:

Muy pesimista es el titulado *La oreja de Juan soldado*. Un campesino que combatió tres años en Cuba, cuenta cómo al regresar a



España enfermo, fue herido por la policía en un alboroto que se organizó en el desembarco. Preguntado si volvería a la guerra, contesta que ya es viejo, mientras significativamente da una paletada de tierra (1979b:164).

Similar al anterior en cuanto a la temática de corte bélico, pero localizado durante la revolución de México, tenemos "En plena revolución".

Ángel Belmonte, tras cuatro días encerrado en la fonda, decide salir a un café al encuentro de varios compatriotas y amigos, entre los que hay otro español y un italiano. Entra una patrulla y el italiano hace amago de sacar su arma pero los llevan a los tres al cuartel.

El italiano es llamado por el coronel que lo deja marchar, pero al cruzar la puerta lo fusilan por la espalda. El otro español suplica de rodillas por su vida. El coronel llama a Belmonte con el que se toma un café y éste aprovecha para decirle que es industrial y totalmente ajeno a la política, y que está afectado por el asesinato que acaba de presenciar. El coronel se justifica diciéndole que Madero les obliga a matar a todo aquel que lleve armas.

Belmonte suplica por su vida y la del otro español, y el coronel le dice que este ya está libre pero que no se quiere ir. Ángel considera que es por lo ocurrido con el italiano y le suplica que acceda a salir con ellos para que no tenga miedo.

Lo hacen los tres y, al atravesar la puerta, el otro español huye corriendo y Belmonte se aleja despacio despidiéndose del coronel.

En este caso tenemos un ejemplo de la brutalidad que se ejerce durante cualquier refriega de tipo militar, aunque aquí se trate de la revolución y no de una guerra propiamente dicha. También hay miedo por el engaño en la liberación del italiano.

Otro motivo del ámbito político-social tiene que ver con las disputas fabriles entre sindicatos y patronal. La



relación entre los propios empleados por una huelga, aflora en el argumento de "Doradores". En él la pequeña Manuela intenta llegar hasta su abuelo que está dentro de la fábrica, sorteando a los violentos huelguistas, trabajadores de la misma. La interceptan y le tiran la comida, además le dicen que avise a su abuelo de que no trabaje. Al acabar el turno, el anciano de setenta años recibe el mensaje directamente de los huelguistas a lo que responde que él trabaja para alimentar y criar a su nieta, y que no le pueden obligar a no hacerlo. La niña, nerviosa, pide a gritos que venga la policía, quien al ver que no ocurre nada se retira. Los huelguistas, provocadores, excitados por la nueva presencia de los agentes, golpean a su compañero que es defendido por Manuela, y al día siguiente muere a consecuencia de la paliza. Hay aquí dos elementos de la agresión violenta que resultan cruciales: los golpes y las amenazas, tanto las que recibe la niña como las que recibe su abuelo.

Este relato lo incluye Baquero Goyanes en la categoría de cuentos sociales pero afina más para incluirlo en aquellos relativos a las huelgas:

El tema de las huelgas fue tratado por la Pardo Bazán en algunas narraciones, condenadoras de los excesos y violencias que tales desórdenes solían originar. [...]

En *Doradores* unos obreros de este gremio, declarados en huelga y empujados por un ambiente de violencia y exasperación, llegan a matar a golpes a un anciano trabajador que, para alimentar a su nieta, no quería abandonar el trabajo (1992:419).

También lo menciona Paredes Núñez:

En *Doradores*, un grupo de obreros en huelga matan a palos a un anciano trabajador que, para mantener a su pequeña nieta, se había negado a suspender su trabajo. El cuento recrea perfectamente la atmósfera de tensión y nerviosismo en que se desarrolla la situación (1979b:177-178).

### II.3.2. Cuentos rurales

Por lo que se refiere a los cuentos situados en el medio rural tampoco encontramos un número significativo de ejemplos, sino unos pocos testimonios en "Madre gallega", "El cacique", "¡Aquellos tiempos!" y "El voto de Rosiña".

El primero narra la historia de Luis María, seminarista, hijo de una gallega y un aragonés, cuyo padrino, don Ramón de Bolea, hace, una vez que es ordenado sacerdote, que se convierta en capellán de un pueblo de Aragón. Luis María le pide a su madre que le acompañe a modo de ama de llaves y ella accede. El pueblo está dividido en facciones políticas y Luis María, aunque no simpatiza abiertamente con ninguna, es considerado de la misma ideología carlista que don Ramón de Bolea por proximidad. Empiezan las pullas y hasta le rompen las ventanas de su casa. Pronto se enteran de que el padrino ha matado a dos cristinos y empiezan a amenazarlo. Un día le piden que salga a asistir a un moribundo. La madre, temiendo por su hijo y preocupada, se asoma a la ventana en su lugar y la matan de un tiro.

En este cuento la ideología está en los asesinos y en el padrino pero no en los protagonistas que son meros daños colaterales de las rencillas entre bandos. De todos modos el final se hace predecible en la actitud protectora de la madre, que incluso llega a pelear con el hijo para ser ella quien se asome, casi como si intuyese lo que iba a ocurrir.

Sobre este y otros relatos explica Baquero Goyanes:

La guerra y el bandolerismo informan, también, algunos de estos cuentos: [...], *La Capitana*, *La Mayorazga de Bouzas* y *Madre gallega*; estas tres últimas, notables por las enérgicas figuras femeninas que aparecen como protagonistas (1992:375).

*Madre gallega*, narración basada en un hecho real consignado en las *Memorias del general Nogués*, refiere el sacrificio de una anciana campesina que muere por defender a su hijo, sacerdote, de las iras de los cristinos del pueblo (1992:277).

Paredes Núñez por su parte destaca el papel del amor maternal "capaz de incitar a los mayores sacrificios" (1979b:235): "Y aquella Madre gallega, entregando la vida por su hijo, al recibir la bala que a él iba destinada" (1979b:235).

En "El cacique" el protagonista, Froilán, le cuenta a un pintor como acabó siendo cacique y las tretas que utilizó para que el partido de su señor ganase las elecciones. El episodio de violencia es llevado a cabo por el propio protagonista que agrede al secretario del partido. Al querer este llevarse toda la gloria de la victoria electoral, Froilán, enfadado porque él había hecho todo el trabajo le lanza un tintero de metal que le hace una seria herida en la cara. El secretario lo denuncia y Froilán cumple prisión. Sin embargo, al salir, es recibido con vítores y seguirá siendo amigo del secretario.

En "¡Aquellos tiempos!", Camilo Moaña el Rato le cuenta a la de Corval cómo los huelguistas vinieron a obligarle a manifestarse ante la fábrica y, como él no quería, le insultaron e intentaron llevarlo a la fuerza, pero él se resistió y golpeó a uno con un martillo en el hombro. Los huelguistas no volvieron a molestarle.

Paredes Núñez, lo relaciona con otros relatos:

La apreciación sentimental del tiempo, unida al tema del recuerdo y especialmente de la infancia, aparece también en otros cuentos, donde la búsqueda del pasado, el desengaño, la melancolía y la conciencia dolorosa de la huida del tiempo, son las notas comunes: *¡Aquellos tiempos!*, *La casa del sueño*, *El arco*, *Sic transit*, etc. (1979b:209).

"El voto de Rosiña" trata sobre unas elecciones. El candidato, Sixto Dávila quiere ser elegido pero no impuesto, por lo que se dedica a pasear por los campos para conseguir votos. Llega a casa de Rosiña que vive sola y subsiste gracias a su telar y a su vaca. El cacique del otro partido, viendo la popularidad de Sixto decide tratar

de amedrentarlo. Para ello planea pegarle una paliza con sacos de arena, que dañan mucho pero no dejan huellas visibles. Envía a uno de sus hombres a por la arena y encarga a la mujer del tabernero los sacos. Ésta contrata a Rosiña para que los haga e incluso le cuenta para que son. Al anochecer, Rosiña busca al candidato y lo lleva a su casa donde le cuenta el plan de la paliza. Al día siguiente la guardia civil lo lleva escoltado y gana las elecciones.

Este cuento da mayor importancia a la trama política, pues la violencia únicamente está justificada como medio para ganar las elecciones. Es un clarísimo ejemplo de la manera en que funcionaba la política en el mundo rural gallego. El poder del cacique, que a su vez es la cabeza visible de una organización mayor, se muestra en todas aquellas órdenes que da y consigue que se cumplan. Es decir, sus subordinados obedecen ciegamente, incluso utilizando la violencia golpeando brutalmente al otro candidato para que el suyo mantenga el puesto.

Sin embargo, esa violencia no llega a hacerse efectiva, sino que aparece únicamente como parte de un plan que se ve frustrado por Rosiña, pero la autora nos da todos los datos de sus consecuencias.

Baquero Goyanes sitúa este cuento en un subgrupo, relativo a la barbarie y las elecciones, de los relatos rurales:

una campesina salva a un joven de la celada mortal que le tenían preparada sus enemigos electorales (1992:375).

Parece que la política en sí misma no es objeto de interés de la autora. Sin embargo, no puede dejar de reflejar la situación de caciquismo existente en el rural gallego.

## II.4. La violencia social

### II.4.1. Cuentos urbanos

La entenderemos no tanto como un reflejo de los enfrentamientos sociales sino como un tipo de violencia general que puede surgir entre los seres humanos.

Tiene muchas variantes y aparece expresada de diferentes maneras en distintas clases sociales. Esta heterogeneidad dificulta delimitar los grupos pues con frecuencia carecemos de elementos comunes con los que crear relaciones.

Comenzaremos con aquellos relatos en los que aparecen asesinatos, bien perpetrados por los propios personajes, bien inducidos por otros que no son condenados.

"Un duro falso" es un buen ejemplo de cuento con amenazas y que además contiene uno de los finales más sangrientos del conjunto sobre el que trabajamos. En todo caso, su particularidad radica en la falta de premeditación del crimen, fruto de un momento de ira.

"Un duro falso" narra el difícil estilo de vida de los aprendices. Natario lo es de zapatero, quiere ser honrado y ganarse la vida trabajando. Llega al taller de entregar un pedido y el maestro lo acusa de ladrón porque cree que el duro falso que ha cobrado es cosa suya. El muchacho se defiende pero el maestro le da una paliza. En medio de la furia Natario le corta el cuello. Las amenazas del zapatero con las que intenta sacarle la información al muchacho no sirven de nada, pero funcionan como método de anticipación del sangriento desenlace.

Baquero Goyanes lo incluye dentro de los cuentos trágicos o dramáticos:

En *Un duro falso*: un muchacho aprendiz de zapatero es objeto de las burlas y golpes del dueño del taller, que sólo le utiliza para recados y para cobrar las facturas. En un cobro le dan un duro falso, y el maestro le castiga brutalmente acusándole de ladrón. Cuando el chico recobra el sentido, coge bruscamente un cuchillo de cortar suela y se lo clava en el cuello al maestro.

En todos estos cuentos el realismo áspero y duro recuerda el de los mejores relatos de Maupassant, autor al que imitó, consciente o inconscientemente, la escritora gallega (1992:667).

También Paredes Núñez destaca el aspecto trágico de este relato:

Natario es un aprendiz de zapatero que, a pesar de las continuas burlas de que es objeto por parte de los oficiales del taller, cumple con pundonor la misión de recadero que el maestro le ha confiado. Acusado de ladrón, sufre estoicamente la brutal paliza que este le propina, pero algo más dolorosos que los golpes, su honor herido, le obliga a defenderse ciegamente, cortando con una cuchilla de suela el cuello del maestro que le pegaba «¡por robar!» (1979b:243).

“Así y todo...” presenta un motivo curioso: el crimen inducido. Ramiro Quesada se enamora de la mujer del capitán Ortiz y este aparece muerto poco después. El narrador, amigo del protagonista, descubre que fue la propia esposa quien le movió a cometer el asesinato por el que será condenado. Además, su amante no se ha presentado a despedirse. La crueldad y manipulación es constante en la esposa del capitán Ortiz, quien consigue enamorar a un joven teniente, Ramiro Quesada, y convencerlo para que mate a su marido quedando así ella impune del crimen, y liberada de ambos hombres<sup>24</sup>.

Sobre el adulterio en los relatos de amor lo señala Baquero Goyanes:

*Así y todo...* relata la trágica historia de un joven, amante de una mujer casada, al que ella arrastra fríamente al asesinato de su marido (1992:609).

Acerca de este dice Paredes Núñez:

<sup>24</sup> Eberenz (1988) lo incluye en aquellos relatos que narran las consecuencias y castigos de ciertos actos como en “La Mayorazga de Bouzas” en que le corta las orejas a la amante de su marido, en este el castigo por asesinato es parcial pues solo lo sufre el amante mientras que la instigadora sale impune.

Así y todo... relata la trágica historia del teniente Ramiro quesada, enamorado de una mujer casada, que le arrastró fría y fútilmente al asesinato de su marido. El amigo que cuneta el caso, refiere sus últimos momentos, antes de ser fusilado por su crimen, y cómo pasados algunos años encontró a la viuda, que vivía tranquilamente, casada en segundas nupcias con un acaudalado caballero (1979b:223).

"La cana" es un relato muy interesante. Tiene todos los componentes clásicos de las grandes novelas policíacas inglesas y francesas de su época: intriga, detectives, final sorprendente, argumentación y análisis científico.

Paredes Núñez (1979b) habla de ciertos cuentos de doña Emilia, entre ellos "La cana", como primeras explosiones efectivas del género en España, lo que sucede casi 50 años después de que el mismo triunfase en toda Europa:

Había que esperar más de cincuenta años para que este camino insinuado por Alarcón [se refiere a la publicación de la novela "El clavo" en 1853] se explotase más positivamente en una serie de cuentos de Emilia Pardo Bazán (1979b:267).

Ya Clarke indicaba en su estudio de 1973 la fascinación que despertaban en doña Emilia las desapariciones, los crímenes y el misterio. Clemèssy advierte:

Hace falta recordar también la propensión de la escritora a contar historias trágicas en las que se perpetraban asesinatos. En los cuentos rurales de ambiente gallego, explotó esta vena inspirándose varias veces en casos reales de la época (1997:88).

Y continúa:

D<sup>a</sup> Emilia no podía permanecer indiferente a las novelas policíacas que tanto éxito tenían entonces en Inglaterra y Francia. Muéstrase buena conocedora de las más famosas producciones extranjeras, lectora de cuanto publicara Conan Doyle hasta la fecha y familiar de Arsène Lupin, Rocambole y Fantômas. (1997:89).

Incluso menciona los artículos dedicados al género publicados en *La vida contemporánea*, de los que hablaré más adelante, y de los cuentos relacionados con esta temática, entre los que menciona "La cana".

Un joven visita a su tía en Estela (Santiago de Compostela). Llega tarde y decide quedarse esa noche en una



pensión. Sale a pasear y se encuentra con un viejo amigo, - Laureano Cabrera,- cuyo aspecto es demacrado y pobre; quien le amenaza con suicidarse si no le ayuda económicamente. Quedan para cenar más tarde y, mientras, va a casa de Leocadia, sin que su marido lo sepa. Durante la cena el protagonista se fija en que Laureano tiene enganchado de un botón una larga cana y se siente incómodo. Al día siguiente el protagonista es despertado por la policía acusándole - pues los hechos lo demuestran- de estrangular a su tía Elodia. Él lo niega pero, aunque tiene coartada, no puede darla sin descubrir que a esa hora estuvo con su examante. Finalmente, el joven recuerda la cana y Laureano es condenado. Sin embargo, aunque el sobrino queda libre de culpa, muchos le siguieron considerando cómplice del asesinato de su tía Elodia.

Aquí, como puede observarse, el crimen es perpetrado por un personaje distinto del protagonista, aunque este es acusado del mismo.

Paredes Núñez habla de "La cana" en relación con el relato corto, *La gota de sangre*, por las similitudes argumentales que presentan<sup>25</sup>:

En ambos casos los protagonistas se ven obligados a convertirse en detectives para demostrar su propia inocencia, descubriendo al culpable. La construcción de la intriga es la misma: el asesino verdadero prepara una coartada, a través de la sencilla fórmula de llamar la atención sobre su persona en público a una hora determinada, procurando involucrar al protagonista, sobre el que inmediatamente recaen todas las sospechas. El interés del relato no se centra en la identidad del criminal, insinuada desde bastante pronto, sino en los móviles del crimen y en el modo de ejecución. El problema de quien cometió el crimen se transforma

<sup>25</sup> No incluimos, sin embargo, *La gota de sangre* en nuestro corpus por no considerarlo estrictamente un cuento, a pesar de que las fronteras no son muchas veces demasiado claras.

en cómo lo cometió. En ambos casos es un objeto pequeño el centro y la clave de la intriga. (1979:16).

También Clèmessy los relaciona:

Presentan similitudes notables los dos primeros relatos ["La cana" y *La gota de sangre*]. En el cuento, el protagonista se halla implicado en el asesinato de su anciana tía. Para demostrar su inocencia, emprende una encuesta personal que le lleva a acusar a un amigo suyo; este se había empleado en enredarle en el caso. El indicio que permite al protagonista reconstruir la verdad de los hechos es la presencia de una larga cana detenida en el botón del chaleco del culpable. Una intuición es el punto de partida de la investigación y se deja adivinar pronto la identidad del criminal. No estriba pues el interés del relato en el efecto de sorpresa sino en la conducta hábil de la acción y el manejo de los resortes psicológicos de los dos antagonistas (1997:89).

Respecto a estos relatos Ricardo Landeira dice:

Están protagonizados por dos acusados inocentes, y los dos se ven obligados a desempeñar el papel de detectives para demostrar su inocencia desenmascarando al verdadero malhechor. (2001:104).

El joven abogado que protagoniza "La cana" sigue el patrón de la narración policiaca al encontrarse de vacaciones en Estela, es decir, "lejos de su recinto familiar, en el cual sería mucho más fácil probar su inocencia en el dudoso caso de ser acusado en primer lugar" (Landeira, 2001:105).

Por otra parte, el ambiente predominante es el típico de la novela negra: ambientación nocturna apenas salpicada por las mortecinas luces de los faroles compostelanos, y una climatología dominada por la lluvia y el frío.

Crucial es el momento en que el joven abogado trae a su memoria la prueba decisiva:

el instante de mayor desesperación se convierte en el momento epifánico [...] Como buen detective recuerda la clave más significativa, una cana observada en el chaleco de su compañero de cena que, felizmente para él, todavía permanece en su lugar cuando el criminal comparece ante el juez. (2001:107).

Landeira (2001) habla de más relatos de estilo policiaco en la autora: *La piedra angular*, "De un nido",

"En un coche-cama", "Presentido", "La confianza", "Crimen libre", "La cita", "En el presidio", "Nube de paso", "El aljófar" y *La gota de sangre*<sup>26</sup>. Sin embargo, destaca de "La cana" y *La gota de sangre* que relaten "delitos de sangre más graves y peligrosos que los de hurto" (2001:104).

También Baquero Goyanes lo relaciona con otros relatos de la autora:

*La cana* trata de otro crimen, descubierto también por un procedimiento parecido. Es éste uno de los cuentos de la Pardo Bazán que ha alcanzado más merecida fama por su intensidad dramática, semejante a la de "El clavo" alarconiano: El protagonista relata cómo fué a Estela a visitar a su tía Elodia. Llega al anochecer, y para no molestar a la anciana se dirige a una posada. Encuentra a un antiguo compañero de estudios en angustiosa situación, que es quien le informa de las riquezas de su tía. Después marcha a casa de una amante, donde pasa la noche. Cuando vuelve a encontrar a su amigo, en un botón de su traje brilla una cana que le impresiona vivamente. Su tía, en tanto, ha sido asesinada y las sospechas recaen sobre él, que no puede utilizar coartada alguna, ya que la mujer con quien pasó la noche es casada. Al fin recuerda la cana, y ésta denuncia al verdadero asesino.

Se asemeja también a estos dos cuentos *La gota de sangre*, novela corta policiaca, cuya intriga arranca desde la minúscula gota de sangre que el protagonista ve brillar en la pechera de un hombre en el teatro (1992:501).

Sobre este tema se explaya doña Emilia en un artículo de *La vida contemporánea* (15 de abril de 1912), del que tomaré algunos apuntes acerca de su concepción de la novela policiaca y de la investigación criminal:

[...] afición vivísima que se está desarrollando por las novelas policiacas, de crímenes y apachismo.

Que tal moda existe no puede negarse [...] Después de la exactitud achatada [...] tenía que venir este desenfreno inventivo, esta nueva forma de los relatos espeluznantes [...] Por eso, la nueva

<sup>26</sup>

Mantengo la manera de citar de Landeira.

literatura policiaca y criminal denuncia un estado de conciencia asaz alarmante. El criminal se convierte en héroe. (Se refiere a la impunidad de los crímenes)

¡Los primeros momentos! Son la clave de todo, para quien posea un adarme de inteligencia analítica... [...] Sobre esta idea de que para descubrir un crimen hace falta, no solo mucha actividad, sino gran reflexión penetración, están basadas las actuales novelas policiacas, y se ha creado, al lado del héroe criminal, el tipo del *detective*, casi tan interesante, a veces más, y que necesariamente ha de ser un hombre de talento, astucia, de combinaciones y resortes inagotables. En esta lucha entre el bien y el mal, entre Arimanes y Ormuz, el detective representa la victoria definitiva de la luz sobre las tinieblas. El detective, además, se aprovecha, lo mismo que el criminal, de los adelantos de la ciencia, de las inducciones de la psicología, de los datos de la antropología, y de las finezas y delicadezas del arte. [...] y las novelas policiacas son una nueva forma de los libros de caballerías que a don Quijote le sorbieron el seso. [...] Al contrario: tiene su fundamento. A la relajación de los lazos morales, a la desencadenada furia de los apetitos y concupiscencias, a todos los conflictos del alma moderna, ya abandonada al escepticismo en todos los órdenes, ha correspondido el empuje del crimen, y sus formas nuevas, y su aterradora vigorización. Cultivada la inteligencia para el mal tiene que ser su fruto [...] Sin duda existe una escalada de matices y grados entre el criminal político descrito y estudiado por Lombroso, y el apache parisiense; pero todo crimen es un crimen, y atenta a los cimientos de la sociedad; todos tiene que perseguirlos la policía con igual empeño. De aquí el extraordinario incremento de esta institución, el carácter cada vez más científico de que se reviste, la labor que realiza, unas veces con inteligencia y fortuna, otras con cierto descuido, sería ocioso negarlo..., y síntoma curioso: al lado de la policía oficialmente constituida, empieza a alzarse otra, espontánea, la del público, que se aficiona, como a la caza, a esas investigaciones. [...] ¿Por qué culpar a la literatura? Habría que repetir, por enésima vez, que una novela es un espejo paseado a lo largo del camino, y no es culpa del que lo lleva en la mano lo que en la brillante luna se refleja... (2005:466).

Similar a estos, por su contenido de misterio, resultan "La cita" y "Nube de paso".

Acerca del primero Paredes Núñez señala, sintetizando el argumento:

Sobre el tema del acusado inocente versa también el cuento *La cita*. Alberto Miravalle, excelente muchacho aunque un tanto engreído por sus fáciles conquistas amorosas, recibe una carta en la que una anónima dama le confiesa su amor, citándole para una entrevista en lugar, fecha y hora, precisados en otra epístola que, como las anteriores, debe devolver a la lista de correos en prueba de aceptación. A la hora convenida, Alberto se dirige, con el mayor sigilo y precaución posibles, a la casa donde, según las pesquisas que ha realizado con antelación, vive una rica viuda de intachable conducta, y allí encuentra el cadáver de esta en medio de un desorden general. Asustado, escapa precipitadamente, tropezando a la salida con el sereno, que ya había observado con extrañeza su manera furtiva de entrar en el edificio. Al día siguiente es detenido, acusado del crimen, y a pesar de todas sus protestas de inocencia es llevado a prisión. El abogado que le atiende le explica su hipótesis sobre el caso: según él, todo el asunto ha sido preparado por un asesino profesional, que hábilmente ha sabido buscarse un sustituto ante la justicia. Él fue quien envió las cartas a Alberto, exigiéndole su devolución para borrar las posibles huellas de su ingeniosa artimaña. El día de autos, cuando Alberto llegó al lugar del crimen, el asesino aún permanecía escondido dentro del inmueble, y solo tuvo que esperar a la mañana siguiente para, una vez abierta la puerta de la calle, salir tranquilamente sin despertar la menor sospecha. Ahora solo falta que el tribunal lo crea... (1979b:272).

Alberto pregunta al abogado por una posible absolución, a lo que este simplemente le contesta que "ojalá...". El joven promete que si lo absuelven se irá donde no pueda ver a una mujer en su vida.

"Nube de paso" es un relato curioso pues a través de una conversación se resuelve un crimen cometido 13 años atrás. Escribe Paredes Núñez:

asistimos a la reconstrucción de un misterioso crimen, que la sagacidad del narrador, convertido en un típico detective por afición, consigue descubrir. En uno de esos descansos frecuentes en las cacerías, un registrador alude al asesinato de un antiguo compañero de estudios, sobre el que ni la justicia ni la policía

han conseguido averiguar nada. El asunto despierta la curiosidad del narrador que, inmediatamente [...] se lanza a inquirir los pormenores del caso. Su superioridad y confianza en su propia capacidad para descubrir el misterio y rematar la investigación, queda patente desde el primer momento, subyugando de esta manera al lector. Pardo Bazán había intuido perfectamente las ventajas que el «detective por sport» tenía sobre el policía y el investigador de profesión en lo concerniente al interés del lector. Así, en este caso, apenas el registrado ha tenido tiempo de ofrecer el menor dato, cuando él ya parece tener resuelto el asunto [...] Efectivamente, conducido por sus hábiles preguntas, el registrador recuerda, no sin cierto estupor, como había cierto ingeniero belga que se interesaba por los trabajos del muchacho, al que daba dinero para sus investigaciones, y que sin duda alguna fue quien lo mató para robarle el fruto de sus experimentos (1979b:273).

“La cita” y “Nube de paso” versan para Baquero Goyanes: “sobre dos misteriosos y sombríos crímenes” (1992:664). Y es que el espíritu de relato policíaco y de asesinatos extraños, difíciles de resolver, lo son al más puro estilo de Sherlock Holmes. Existen, sin embargo, entre ellos sutiles diferencias. Si en “La cita” tenemos, como en el caso de “La cana”, la inculpación de un inocente, la resolución de ambos varía indudablemente. En “La cana” el propio protagonista se erige como detective aficionado para defenderse a sí mismo, mientras que en “La cita”, Alberto aparece como un personaje fatuo que se confía a su abogado que es el que le descubre la verdad del caso. Por otra parte, lo que más destaca en “Nube de paso” es la aparición no de un policía ni investigador, como señala Paredes Núñez, sino de un abogado, de inteligencia superior, cuyas habilidades deductivas nos recuerdan a los grandes detectives del género.

La locura que se traduce de diversas maneras se manifiesta en relatos como “El esqueleto”, en el que existe intento de asesinato, o “Monarca”, donde hay agresión con un objeto.



En el primero, Mariano visita a su amigo Carlos en el manicomio. Este le cuenta un secreto que puede afectar a su familia: cuando se quedó huérfano heredó una casa y fue a visitarla. Quiso dormir en el dormitorio pero no le dejaron porque estaba estropeado, pero entró en él y encontró una trampa bajo la cama donde había un esqueleto muy bien vestido. Una noche de tormenta se deshizo de él en el monte. Y a raíz de lo cual se puso muy enfermo y lo declararon demente. Confesado el secreto, Carlos se pregunta si Mariano le dará publicidad e intenta asesinarlo de una cuchillada en el corazón.

Sobre este, Paredes Núñez, que lo incluye en los relatos de corte psicológico en los que los personajes se obsesionan con las más diversas ideas u objetos, dice: "Carlos Marañón, que se vuelve loco a la vista de *El esqueleto*" (1979b:195).

En "Monarca" se narra cómo un hombre llega al puerto autoproclamándose rey del universo y que, por lo tanto, el barco no puede zarpar sin él. Se niega a pagarle al cochero y este lo lleva ante el gobernador, quien le pregunta desde cuándo es rey y José I le dice que desde que era marino, habiendo pasado calor y sed. El gobernador, entonces, se da cuenta de que se volvió loco por una insolación.

El falso rey le dice que porque no se arrodilla, le tira al suelo y ataca con un pisapapeles de bronce. El gobernador pide auxilio y un ordenanza evita lo peor. El agresor ingresa en un manicomio.

Acerca de la locura y del asesinato de un loco contamos con un artículo de doña Emilia (16 de mayo de 1904) que nos recuerda estos relatos:

Quedáse el acusado corrido y avergonzado, y los que acusó con alitas y aureola.

Me reduzco a insinuar -y quiera el cielo no sea exceso de audacia- que lo ocurrido con el loco del hospital viene de la tradición, de la costumbre y de la inveterada creencia de que al



loco, al delincuente, al niño, a la mujer, al recluta, al amotinado, al infractor de un simple bando de policía, hay derecho a hartarle de coces, palos y puñadas (2005:260).

El robo es uno de los motivos más repetidos en los relatos de violencia social. Encontramos ejemplos en "El mascarón", "El puño" y "Calladamente".

El primero relata el asesinato de una mujer. Lo considero violencia social porque no existe una relación entre el ejecutor y la víctima más allá del móvil económico, aunque sí es cierto que antes intenta seducirla por lo que existe un componente sexual, pero que no es el centro de la violencia.

El lunes de carnaval la señora Cipriana, prendera de profesión, apremia a su sobrino para que vaya a celebrar la fiesta mientras ella permanece en la tienda.

Entra un mascarón a buscar unos guantes y Cipriana se fija en que es un joven muy guapo. Le pide que se los ponga y Cipriana accede a la seducción cerrando la tienda. Ya en la cama, el mascarón la apuñala dos veces. Después revienta la cómoda y huye con el dinero.

Este tipo de crímenes recuerdan a algunos que comenta doña Emilia en sus artículos, como el de 29 de octubre de 1900:

La pareja asesinada, a fuerza de vender, fiar, prestar y trabajar, había reunido un bonito peculio. Poseía pagarés a su favor por sumas bastante fuertes, y en diversos escondrijos de la tienda se han encontrado crecidas cantidades, aparte de lo que hayan podido llevarse los asesinos, si algo se llevaron, que no se sabe todavía (2005:169).

Parece probable que estos crímenes de carácter pecuniario tengan que ver con los rumores de grandes riquezas, y los hechos que se muestran, que nos llevan a considerar que es cierto que escondían cantidades importantes de dinero en los hogares. De la misma manera, parece que los criminales se servían del bullicio y

carácter festivo del carnaval para cometer sus crímenes de manera impune, acerca de esto Paredes Núñez opina:

Algunos cuentos narran esos sucesos tan frecuentes en los días de Carnaval, donde el bullicio, el confusionismo, el anonimato del disfraz y el general desconcierto, eran la circunstancia propicia para el robo, la venganza, el crimen y todo tipo de fechorías. Como el crimen relatado en *El mascarón*, en quien la «señá» Cipriana creyó ver el Amor y era la Muerte que venía a por ella para robarle el puñado de pesetas que guardaba en el cajón de su tienda (1979b:144).

En "El puño" los hermanos Tomé, de Marineda, han amasado una pequeña fortuna vendiendo. Son jorobados y contrahechos pero diferentes de carácter. Jesús, el mayor, tiene miedo de los ladrones mientras que Farruco quiere que vengan para enfrentarse a ellos.

Una noche los hermanos escuchan ruidos en la puerta y se acercan. Con las luces apagadas y una soga lista, esperan a que los ladrones sierran la cerradura para meter la mano y abrirla, pero cuando hacen esto, los hermanos se la atan y llaman a los vecinos. La policía llega y solo encontrará la mano y sangre.

Paredes Núñez habla de este dentro de los sucesos trágicos y los relatos basados en hechos reales:

*El puño* está basado en un hecho real ocurrido en La Coruña, donde aún puede verse, en la calle de la Amargura, el lugar del sucedido. Relata la historia de un ladrón que prefiere cortarse la mano, atrapada en el agujero de la puerta que él mismo ha hecho, antes de ser apresado. En el medio de un charco de sangre queda el puño en el suelo, mientras el ladrón huye sin que nadie lo vea. La perfecta gradación y el desenlace inesperado, producen un relato de terror de hondo dramatismo y gran interés (1979b:256).

El protagonista de "Calladamente" confiesa a su amigo Beltrán que no sirve para nada. Beltrán le guarda el secreto a cambio de que él le proteja de cualquier cosa que le perjudique.

Al volver del verano el protagonista se entera de que han robado en casa de sus tías, las señoras de Mirabel, y

que se sospecha de los porteros. Beltrán se jacta de no haber pasado por allí pero su amigo sospecha.

Pronto descubre que el robo se efectuó a través de la casa de al lado que estaba vacía. Desde allí el ladrón saltó al tejado y volvió allí con el botín, esperando un mejor momento para sacarlo.

Para desenmascarar a Beltrán lo visita a horas intempestivas y sin avisar, un día que no lo encuentra, curiosear por su despacho y descubre un reloj que es parte de lo robado a sus tías. Nota que le están apuntando con un arma y Beltrán le recuerda el pacto de no contar nada. Como el amigo se niega, lo deja marchar y huye.

Un escenario particular dentro del motivo del hurto, es el relativo a los viajes en tren. Contamos con dos ejemplos: "Presentido" y "En coche cama".

"Presentido" narra la historia de Julio Morales que viaja a una ciudad española para casarse con la mujer que ama y que acaba de enviudar. Con las prisas por reunirse con ella se lleva todas sus riquezas consigo, en un maletín.

Pronto empieza a angustiarse por la idea de que le puedan robar, pero se tranquiliza e intenta dormir. Se despierta con unas manos ahogándole.

En este caso existe una sospecha o miedo a que algo pueda ocurrir, lo que se cumple. Sin embargo, no podemos saber si el protagonista llega o no a morir:

Era preciso que, mientras uno de los bandidos cargaba con la preciosa maleta, no pudiese Julio resollar, dar un grito, y el bandido cumplía a conciencia la misión de estrangularle. Los desesperados esfuerzos de la víctima, ya despierta, convulsa, no lograron romper la tenaza de hierro. Cuando Julio no se defendía, para rematarle, el hierro frío de la navaja buscó el camino de su corazón.

-¡Maldito sea!-juró el otro bandido-. Sangre no, que mancha...

Y renunciando a registrar al viajero, por evitar las manchas delatorias, los dos bandidos saltaron a la vía, eligiendo el momento en el que el tren llevaba menor velocidad. (2011:510).

El protagonista de "En coche cama" cuenta la historia de cómo Braulio Romero perdió la fe en sí mismo.

Yendo en el tren de París a Madrid para la boda de la hija de un amigo, se da cuenta de que no tiene cerillas. Al salir a buscar fuego se fija en un hombre que entra en su cabina, alto y con la gorra calada. Braulio decide acercarse al *contrôleur* para que le busque un departamento para ir solo, pero no la hay y vuelve al suyo donde ve al hombre esconder un revólver en su abrigo.

Romero empieza a pensar en las joyas que lleva en su maleta con valor de cien mil francos, pero cree que nadie sabe nada. Sin embargo, asustado, no puede dormir en toda la noche. Al llegar el amanecer le vence el sueño y cuando se despierta su compañero de cabina ya no está. No es hasta llegar a Madrid cuando se da cuenta de que las joyas han desaparecido. Así, el ladrón robó las joyas y la confianza en sí mismo de Braulio.

Si nos fijamos ambos cuentos tienen puntos en común: el motivo del viaje y el del robo. Sin embargo, en uno de ellos hay una expresa brutalidad mientras que en el segundo no se menciona ningún rasgo explícito más allá del hurto. La violencia en este segundo caso es más psíquica, porque su falta de prevención o su equivocación dan pie al robo que desencadena la pérdida de autoestima.

Paredes Núñez también ve la relación entre ellos y los menciona de manera conjunta: "*Presentido* y *En coche cama*, son dos aventuras policiales que transcurren en un tren" (1979b:273).

Las peleas tienen cabida en este grupo heterogéneo y las encontramos en los relatos "La fuerza" y "Diálogo".

El circo llega a Marineda y en él se rumorea que hay un japonés invencible en la lucha. En los muelles creen que

esa afirmación afrenta el honor de Santos Turgín, alias el Toro, y quieren convencerlo de que pelee contra él. Y, en efecto, Miajiro, pequeño y con gafas se enfrentará con Santos. Finalmente, vence el japonés y su oponente se lo toma bastante bien.

Pocos días después, el periódico trae la noticia de que estando el circo en Santander, el japonés se muere de un desgarramiento en el estómago. Recordando los puñetazos de Santos, los trabajadores portuarios se alegran de recuperar el honor porque creen que son los que lo llevarán a la tumba. Es decir, consideran que el Toro, su compañero, es el auténtico ganador de la pelea.

"Diálogo" es un cuento enmarcado que trata sobre la conciencia y su utilidad. Para ejemplificar su opinión uno de los protagonistas cuenta la historia de Félix, quien se entristece por ser hijo de una lavandera y un albañil parado y bebedor. Además, ha nacido con un brazo roto que, por no arreglárselo lo deja manco. Se dedica a la mendicidad. Su madre enferma y muere, y su padre es detenido en una riña de borrachos. Se hace cargo de su hermanito de cuatro meses pero lo abandona en la inclusa para que pueda sobrevivir. Decide ofrecerse como criado y un hombre lo recoge. Todo parece mejorar pero sus compañeros le tienen envidia y su amo lo deja de tratar bien tras verlo borracho en carnaval.

Félix se aficiona a la bebida y a perseguir muchachas aunque esta medio enamorado de la Quiteria. El lacayo de la casa se burla de él porque ella nunca va a querer a un manco y Félix, enfadado, intenta atacarle con un hacha, pero el lacayo lo derriba y lo patea.

A partir de ese momento muestra desgana en sus quehaceres pero lo que más le pesa es la conciencia de saber que es culpa suya. Pide que se la quiten y poco a poco se va consumiendo

La vida desgraciada de Félix empieza en el momento de su nacimiento, con el desinterés por arreglarle el brazo y el maltrato que se menciona por parte de su padre. Sin embargo, la verdadera violencia irrumpe en el enfrentamiento con el lacayo y la respuesta de éste.

En "No lo invento", del que ya hablamos en la violencia de género, es necesario resaltar la burla que supone la jactancia del tío Carmelo sobre sus abusos sobre las mujeres del lugar, que funciona como mecha de la subsiguiente violencia encarnada en el ataque de las gentes presentes en el juzgado. Es la burla, la carcajada, el reírse del mote de *la Casta* de Pura tras lo ocurrido lo que motiva el ataque del cual no llegamos a saber si acaba en muerte o no.

El ataque de un personaje a otro se encuentra también en "El arco". El protagonista, oriundo de Arcosa, siente orgullo de su pueblo y del monumento romano que le da nombre. Cuando regresa a él, tras finalizar su carrera, se fija en el lamentable estado del arco. Por ese tiempo se enamora de Aya, cuyo tío, Raposada, considera el monumento como una antigualla ridícula.

A principios del verano siguiente es derribado de manera apresurada para que Raposada construya un inmueble. Ni siquiera se plantean el hecho de trasladarlo a otra parte.

Cuando paseaba, se cruza con el tío de Aya que se acerca a saludarle. Cegado por la ira el protagonista le golpea hasta que se detiene por los chillidos de Aya.

A causa de esto fue condenado a exiliarse del pueblo, su padrino político le retira su protección y se anula la boda con la joven.

También las palizas de varios agresores sobre un personaje tienen cabida en este grupo de violencia social. Así sucede en "La pierna del negro". Relato enmarcado,

cuenta en su historia marco una visita al Museo Provincial de Valladolid. Un doctor le enseña a un amigo un panel tallado del siglo XVII donde se muestra a un blanco al que acaban de trasplantarle la pierna de un negro que permanece en el suelo desangrándose.

El doctor apoya la teoría de utilizar a seres humanos como repuestos, pero el joven solo puede pensar en la suerte del negro, que queda tullido para salvar a un blanco.

Esa noche tiene un sueño donde ve al blanco, un señor de Sevilla llamado Jerónimo de Olmedo y Mercadal, con su nueva pierna. Sin embargo, pronto ocurren cosas extrañas, pues la pierna quiere ir a bailar y acercarse a las jóvenes guapas, incluso llega a ir a sitios que no son de su categoría social pues la nueva pierna decide por él. En Semana Santa se comporta como un mirón ajeno a la celebración y no se descubre ante el Nazareno, esto provoca la ira de los demás observadores que le propinan una paliza.

Si bien esta no es real, pues está enmarcada en el tópico del sueño, sí existe violencia. Por otra parte, las ideas del doctor ante la utilización de seres humanos para reemplazar miembros muestra su desprecio por otra raza. No le importa que un joven quede tullido si salva a un viejo rico y blanco.

"La pierna del negro" es un cuento más complejo de lo que parece porque se presenta una ideología racista y socialmente nazi, que defiende la supremacía de ciertas razas o categorías humanas sobre otras. De hecho, funciona casi como denuncia social, pero de manera un tanto curiosa pues a quien castigan es al blanco por lo que hace la pierna trasplantada. De todos modos, mantiene también las ideas preconcebidas acerca de los negros, pues la violencia



que se produce durante el sueño tiene que ver con la incomprensión de otras culturas y costumbres.

Las amenazas como motivo son fundamento de la agresión de carácter verbal y aparecen en este grupo representadas en los cuentos "¿Cobardía?" y "De polizón".

El primero presenta una situación particular. Se rumorea en Marineda que Rodrigo había tenido un lío con la esposa del general y que su marido juró no matarlo por ser joven, pero advirtiéndole que si se lo encontrase lo abofetearía, lo cual provocaría un duelo. La madre de Rodrigo, preocupada, lo envía a Santiago, pero meses después vuelve y coincide con el general al que le recuerda su promesa. Este la cumple y él no se defiende. La amenaza por la supuesta infidelidad plantea una vez más el motivo del honor varonil, aquí más llamativo por la falta de una respuesta violenta de Rodrigo, que no quiere participar en la mencionada confrontación.

Baquero Goyanes lo circunscribe al ámbito de los relatos de carácter psicológico (1992:637).

También se defiende el honor "En el nombre del Padre...". Santiago Elviña se bate en duelo para salvar el de su hija, sin importarle desconocer lo que es esta práctica o que su contrincante y sus amigos se burlen de él con prepotencia. De este relato hablaré más adelante.

El cuento "De polizón", relatado por un narrador testigo, presenta un viaje de emigración. Concretamente, este narrador se fija en un anciano muy preocupado por su enorme arcón. Al descubrirle dos agujeros, los del barco amenazan con tirarlo al mar si no lo abre y el viejo accede. Del interior sale un muchacho de 15 años, su nieto. Están solos y son pobres por eso van a América. Las palabras amenazantes de los trabajadores de la embarcación son el detonante de que se descubra el misterio del

contenido del arcón. Si no fuera por ellas no sabríamos de la picaresca del viejo.

Hay relatos donde la violencia se manifiesta de manera singular. Me refiero a "El pajarraco" o "La Corpana" en los que el núcleo de este tema se centra en la humillación de uno de los personajes.

El primero trata de un galán que corteja a tres mujeres y es burlado por los maridos de todas ellas que lo desnudan, embadurnan de miel y pez, y cubren con plumas. Laurencio Deza tardó un mes en recuperarse pero el mote le quedó para siempre. El motivo de la venganza por los intentos de infidelidad no conseguidos es también móvil de la acción.

Baquero Goyanes lo incluye en los relatos de humor y sátira.

El segundo cuenta la historia de una mujer pobre, vagabunda y malhablada que sobrevive gracias al dinero que consigue peleando con hombres. Un día aparece con una niña preciosa que ya a la semana estaba muy descuidada en su aspecto. Al poco pidió a las gentes que se la quitaran para que pudiese llevar una vida mejor. Lo que consigue, con gran felicidad por parte de la hija y tristeza por la de su madre, "La Corpana".

En relación con el amor maternal, del que ya hablamos en "Madre gallega", lo menciona Paredes Núñez:

O incluso «*La Corpana*», la repugnante beoda, degradada por el vicio, que pedía amargamente, destilando dolor por sus ojos inyectados de alcohólica, que le quitasen su pequeña hija, para quien deseaba una vida digna (1979b:235).

La humillación es clara en ambos cuentos. Sin embargo, en el segundo es voluntaria. Sin embargo, sufre cuando se ve obligada a entregar a su hija por no poder mantenerla a su lado sin hundirla.

La burla es otro motivo habitual en este grupo. Destaca en "Planta montés", "En el nombre del Padre..." o "Bromita".

En el primero los señores se burlan de los ignorantes y supersticiosos campesinos. Cibrán es enviado por su padre a la capital para trabajar de sirviente y aunque en la casa le ayudan, no se adapta bien y quiere irse porque tiene morriña. El padre no está de acuerdo y el muchacho enferma. Se deja morir bajo la excusa de que escuchó un perro aullar, lo que en el mundo de las creencias tradicionales gallegas es augurio del fallecimiento de alguien. La familia capitalina, se chancea lo mismo que el médico. No llaman al cura que Cibrán pide, pero esa noche escuchan el ouveo y al día siguiente el muchacho muere.

Este relato que Baquero Goyanes circunscribe a los cuentos rurales en los que predomina la ignorancia pero indicando la manera suavizada en que se presenta el ruralismo:

*Planta montes* refiere el dolor biológico, animal, de un mozo gallego, al ser arrancado de su tierra para servir como criado (1992:376).

En "En el nombre del Padre..." la burla viene motivada por la edad y clase social. Santiago, zapatero, viuda durante el parto de su hija a la que cría solo. Al hacerse mayor, la empiezan a rondar los jóvenes, especialmente un profesor de esgrima del regimiento, Deslauriers, que un día desaparece sin más. Al buscar respuestas el zapatero descubre por una vecina que su hija lo ha deshonrado con el militar. Decide, entonces, ir al cuartel a retarlo. El francés se burla de su pretensión, y lo hiere profundamente afirmando que la joven le ha dejado sin honor. Finalmente, acepta y se citan. Los amigos de Deslauriers se inventan requisitos necesarios para el duelo en tono de mofa y el profesor de esgrima iguala las condiciones tapándose un ojo, ya que Santiago no ve bien de uno. Las chanzas, en este relato en que la reacción del duelo ante la honra mancillada es el motivo clave, se acaban cuando el zapatero, contra todo pronóstico, lo mata de una estocada.

Sobre este dice Baquero Goyanes:

En *Las tapias del Campo Santo* y *En el nombre del padre...* se describen dos casos de seducción y deshonor, sangrientamente vengada en la segunda narración. (1992:665).

Ya doña Emilia había hablado ampliamente de su opinión sobre los crímenes por honor (24 de junio de 1901) y los duelos (31 de octubre de 1904):

Parto del punto y hora en que los dos adversarios se encontraron frente a frente; mejor dicho, del momento en que, dentro de un teatro, uno de ellos sufrió la injuria origen del lance. Desde ese mismo instante -declaran los militares- tuvo el estricto deber de batirse, y de batirse la muerte. Desde ese mismo instante, protestan los políticos, las autoridades tuvieron en estricto deber de impedir ese militar, obligado a batirse, se batiese en efecto; a su vez los padrinos, al recibir instrucciones tan graves que los primeros resignaron sus poderes, estaban en el estricto deber de arreglar suavemente, sin detrimento de la honra de sus apadrinados, la cuestión. Por un lado, el honor, exigiendo reparaciones tremendas; por otro, la humanidad, ordenando que esas reparaciones no se obtuviesen (2005:272).

Aquí, los amigos del militar pretenden humillarlo aunque su honra esté perdida, y no quieren darle la satisfacción de la venganza. Se mofan de Santiago por pretenderla y todo lo hacen atentando contra la dignidad que suponen destruida si, como esperan, Deslauriers vence en el duelo. El resultado final es sorpresivo.

"Bromita" supone uno de los casos más interesantes en cuanto a chanzas se refiere. Picardo es víctima de ellos en la oficina porque se enciende o enardece con facilidad. A uno de sus compañeros en especial le entusiasma reírse de él y siempre busca nuevos medios para tomarle el pelo. En carnaval había empezado a cortarle trocitos minúsculos del bastón. El día anterior a confesar su broma a los colegas, descubrieron que ya no podrían seguir burlándose porque Picardo se había vuelto loco.

Es este uno de los cuentos más crueles porque por buscar la diversión, esa "bromita", que en diminutivo da

título al relato, se convierte en auténtica sugestión para el protagonista, y termina enloqueciendo su mente.

Paredes Núñez habla de él incluyéndolo en los cuentos de carácter psicológico: "En *Bromita*, Ricardo se vuelve loco a causa de las continuas bromas de sus compañeros de oficina" (1979b:194)

Los accidentes son también consecuencia de la violencia social. En "La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)", del que ya hablamos, el protagonista vuelve malherido de la guerra de Cuba. En el puerto tiene sed y le pide a las mujeres que le ayuden. La policía se lo impide y estalla una refriega de la que resulta la mutilación. Se entrevé aquí la actitud valiente de las féminas, ansiosas por ayudar a sus heridos, a pesar de que se intenta mantenerlas alejadas. En cierto modo, la acción inhumana de la policía supone un ingrato desprecio hacia los soldados del ejército de Cuba.

#### II.4.2. cuentos rurales

En cuanto a los relatos situados en el ambiente rural, los ejemplos de violencia social son los más abundantes y los que presentan una mayor variedad en su ejecución. Intentaremos, entonces, encontrar elementos que sirvan para relacionar entre sí estos cuentos.

Una vez más abordamos la violencia desde su máxima expresión hasta la mínima. Es decir, mantendremos un tono descendente en cuanto a la gravedad del mismo.

El primer tipo que trataremos lo componen aquellas muestras en las que el asesinato es la culminación de un episodio de violencia. Esto ocurre en "Los buenos tiempos", "El comadrón", "La compaña", "El alambre", "Inútil", "El aljófaro", "Sin querer", "So tierra", "Eterna ley", "La

ganadera", "Fraternidad", "Nuestro señor de las barbas", "Nieta del Cid" y "Cena de Navidad".

"El alambre" es en su tratamiento y en la ejecución de la violencia un relato original cuyo motivo principal es la venganza por la muerte de un ser querido, pero con un importante componente de lucha de clases.

En la taberna se discute sobre el nuevo coche del señorito del lugar. Cuando Jácome y Sendito, su hijo, cazan una liebre y mientras admiran su presa, un ruido ensordecedor les hace echar cuerpo a tierra: es el señorito con su coche nuevo. Al levantarse Jácome se da cuenta de que Sendito está muerto en la cuneta. Furioso, se dirige a través del monte al camino en el que planea cruzarse con el señorito y ejecutar su venganza. A un lado del camino ata un alambre y espera agachado hasta que escucha el ruido del coche. En ese momento ata el otro extremo del alambre, que decapitará al señorito. Jácome huye a Portugal.

Este relato cuenta con un gran componente de denuncia social, pues en él se ve claramente la posición de poder, e incluso de abuso, que tienen los nobles con respecto al resto de habitantes. El hecho de que el señorito no solo atropelle y cause la muerte de un niño, sino que además no se detenga a auxiliarlo y ni siquiera se preocupe, es un reflejo de la sociedad que quiere mostrar doña Emilia. En este sentido todas las acciones de este personaje determinan una secuencia de comportamiento y consideración hacia las clases bajas, y es la pura ignorancia de las mismas. De hecho, es probable que de no haber Jácome tomado la justicia por su mano, el señorito nunca hubiese pagado por su crimen.

Sobre las relaciones entre clases sociales ya he hecho referencia a artículos de Pardo Bazán como el de 3 de octubre de 1904, o ahora el de 14 de julio de 1902:



El crimen de la actualidad, el «nuevo crimen de la calle de Fuencarral» según rezan los diarios, se presta a las mismas observaciones que ya hice a propósito de otros análogos, y presenta el mismo cuadro de síntomas, revelando igual estado de corrupción profunda en lo que es moda conceptuar muy sano y poner en contraste con las clases elevadas: el pueblo. -Estos crímenes ancillarios, cometidos por la servidumbre, delatan cuáles son, con bastante frecuencia, las relaciones de amos y criados, cuál el criterio moral que a semejantes relaciones preside, y cuáles las costumbres de gentes que figuran en las filas de esa clase media y de esas clases inferiores donde se desenvuelve la vida normal de una nación. (2005:215).

En "So tierra" un registrador nos cuenta una historia de su juventud. Estaba él enamorado de una joven bastante devota llamada Teresa cuando empezó a rondar su casa por la noche. Allí descubrió que otros dos hombres la rondaban también, uno de aspecto adinerado y otro bastante desaliñado. Un día presencié cómo Fajardo, el otro pretendiente y conocido de él mismo, salía de casa de la joven después de unas horas y como el desaliñado lo asesinaba. Entre él y la muchacha limpiaron todo, ella ya sabía que algún día le iba a pasar algo por llevar el dinero de la fuga que tenían planeada encima.

Es claramente un crimen con motivación económica, no hay un interés amoroso en el criminal, sino simplemente pecuniario. Además, este relato presenta una serie de características al más puro estilo policíaco: nocturnidad, alevosía, rondar el lugar del crimen,... Podemos enlazarlo con otros relatos similares, sin embargo, cuenta con una notable diferencia: la ausencia de un detective o persona que resuelva el crimen. En este caso, únicamente asistimos al crimen, pero no hay resolución del mismo.

Por otra parte, presenta una serie de cosas que provocan interrogantes: ¿Por qué asesinar para conseguir el dinero? No parece necesario provocar la muerte de Fajardo para conseguir el dinero, el asesino podría simplemente



haberlo inmovilizado. Este grado de violencia hace pensar que el asesino considera más valioso el dinero que la vida humana. Además, ¿cómo tuvo conocimiento de ese dinero? No parece probable que ninguno de los dos enamorados tuviese intención de publicar su historia, especialmente si tenemos en cuenta que Fajardo era un hombre casado. Sin embargo, el asesino, no solo tenía conocimiento de esa relación, sino también de las intenciones de fugarse juntos.

No obstante, uno de las cosas más interesantes de este relato es cómo rompe la imagen idealizada de Teresa como mujer de gran devoción, para mostrarla como un ser humano, atada a sus pasiones y dispuesta a huir con un hombre casado.

Paredes Núñez, sobre este dice:

En *So tierra* un registrador cuenta como en cierta ocasión fue testigo de un crimen, que él mismo ayudó a encubrir, ocultando el cuerpo del delito, para salvar la reputación de una dama que podía verse involucrada en el caso (1979b:258).

"Los buenos tiempos" presenta varios componentes que anticipan el infortunio: la historia narrada dentro de un marco, el carácter mujeriego del marido y los celos de la esposa. Suponen una acumulación de elementos que pronostican el fatal desenlace.

El Conde de Lobeira narra la historia de su abuela y de su matrimonio para explicarle cómo afectó a la economía familiar. El antiguo Conde se resiente en su salud y la familia decide mudarse al campo. Al cabo de poco tiempo empieza a mejorar y doña Magdalena, la condesa, descubre que es porque para a tomar leche y pan en casa de un aldeano que tiene una hija preciosa. Doña Magdalena llama al aldeano y le enseña una cueva bajo la capilla, allí lo convence de matar al Conde a hachazos y huir con su hija a Portugal. Los rumores se desatan acusando al Conde de huir con la muchacha. Un año después el aldeano regresa y, movido por los remordimientos, confiesa a gritos su crimen

por lo que es ajusticiado. Doña Magdalena fue detenida, y la familia tuvo que vender propiedades para que quedase libre.

Una vez más el motivo principal son los celos de la esposa y la posible infidelidad del marido. En este sentido podría ser un caso claro de violencia doméstica, sin embargo hay que tener en cuenta la incitación al crimen. Es decir, no es la propia esposa la que consume el asesinato sino que incita a uno de sus vasallos a ello. Así entronca con cuentos mencionados en el apartado de los urbanos como "Así y todo...". La diferencia fundamental radica en el punto de vista, pues mientras en los urbanos lo percibimos desde el asesino *de facto* en este caso concreto toda la historia es narrada por un descendiente de la verdadera incitadora. Es destacable en estos relatos el papel que desempeñan las mujeres como incitadoras al crimen, mientras que son hombres quienes los cometen.

Otro aspecto relevante es la confesión pública del aldeano y que contrasta con Ricardo Quesada, quien mantiene el secreto hasta el final. La solución para ambas mujeres también difiere pues si bien en "Así y todo..." la mujer del capitán no es condenada y, de hecho, se nos dice que tiempo después se volvió a casar. El caso de doña Magdalena es diferente, pues al confesar el crimen el aldeano la señala como culpable. En este caso la clase social no sirve para salvar a la mujer de la condena sino que es su propia familia la que debe deshacerse de sus posesiones para liberarla, provocando la situación económica actual del Conde de Lobeira.

Baquero Goyanes, que lo incluye entre los relatos de tipo rural de tono bárbaro, apunta:

De tono bárbaro es *Los buenos tiempos*: El conde de Lobeira narra cómo su bisabuela, Doña Magdalena Várela, al saber que su esposo la engañaba con la hija de un casero casi siervo suyo, hizo que este mismo la degollase (1992:609).

Por su parte Paredes Núñez lo incluye con los del tema de adulterio:

Basado según la autora en un caso real del que aún se conservan testimonios y recuerdos en el momento de su publicación, es uno de los relatos más bárbaros. El conde de Lobeira cuenta cómo su bisabuela, doña Magdalena Varela de Tobar, al sospechar que su marido la engañaba con la hija de uno de sus caseros, hizo que éste mismo lo asesinara en su presencia y lo enterrara en el propio oratorio del pazo, obligándole después a desaparecer junto con su hija. Pasado un año, el asesino no puede soportar el remordimiento y confiesa su atroz crimen. El casero fue ahorcado, y para salvar a doña Magdalena del patíbulo hubo que gastar toda su hacienda (1979b:223).

"El comadrón" es uno de los relatos más llamativos y sugerentes tanto por su crueldad como por el componente fantástico y de terror, que tan bien contrasta con el realismo que impera en la obra de doña Emilia.

Un comadrón es llamado de madrugada y acompaña a un hombre embozado hasta un castillo, allí encuentra el cadáver de una hermosa mujer embarazada y el embozado le pide que saque a la criatura pues el cuerpo de la mujer encierra una verdad. El comadrón saca un bebé feo y negruzco pero el embozado no se hace cargo de él, alegando que él solo anuncia, así que el protagonista decide quedárselo. Sin embargo por el camino el comadrón va pensando en todo lo que le ha dicho el embozado y en el feo bebé que lleva en brazos. Cuando el bebé llora, lo tapa con el abrigo y lo asfixia. Al llegar al río tira su cuerpecito en él.

Toda la ambientación que rodea a este cuento es llamativa y extraña puesto que utiliza muchos de los recursos habituales de la novela y cuentos románticos tan propios de Poe o Maupassant y poco característicos del realismo pardobazaniano. En primer lugar, encontramos el tópico de la noche, la utilización de la oscuridad como fuente de misterio. Además es una noche húmeda y lluviosa,

habitual en el panorama gallego pero no por ello menos sugerente. La figura del embozado, del desconocido, que recurre al comadrón y del cual no sabemos nada destaca por su labor de guía, es este personaje el que busca al comadrón, el que lo lleva a la torre y el que le habla sobre la verdad encerrada en el cuerpo de la hermosa mujer muerta.

Todo el diálogo mantenido en la torre tiene un tono claramente alegórico que contrasta con la manera, más llana, de hablar del comadrón. En este sentido, el narrador hace contrastar el mundo terrenal, del trabajo, del comadrón con ese mundo de tono simbólico y romántico que predomina en la torre. Todo ello se aúna para presentar un ambiente propicio para lo irreal y fantástico en que el único elemento que parece mantenerse en el mundo real es el propio comadrón.

Incluso Baquero Goyanes lo clasifica con los cuentos trágicos y dramáticos:

*El comadrón, En el Santo, El oficio de difuntos, etc., son otros dramáticos cuentos de esta serie, además de los citados en anteriores capítulos: Justiciero, Elección, La paz, El voto de Rosiña, Suerte macabra, El décimo, etc.*

A pesar de que en este sentido contrasta con el resto de cuentos del *corpus*, he decidido mantenerlo por el plano terreno que supone el protagonista y sus acciones. Lo que hace la autora es coger un personaje realista y colocarlo en una situación irreal, sin embargo, al salir de esa atmósfera extraña el comadrón reacciona de manera violenta: mata al bebé. Este asesinato es lo que une este relato a los demás del *corpus*. No tenemos claras las intenciones de doña Emilia con esta muerte, sin embargo, está ahí, una muerte violenta, el asesinato de un bebé.

En "Fraternidad" el ministro residente cuenta como con 26 años, siendo secretario de la Embajada de Tánger, sus aficiones se centraban en el estudio de las razas humanas.

Por ello viajó a Tánger para estudiar cráneos y buscar ejemplares de la "cadena humana". Allí, tomó como guía a Muley Benimulá, berberisco de cincuenta años gran conocedor de la topografía y costumbres.

Juntos viajaron a El Ouad a ver las sepulturas de los "gigantes" y acampaban cerca de un pozo cuando les dispararon dos veces, una de las balas acertó en el birrete de Muley que, junto con dos escoltas se fueron a buscar a los tiradores. Lo llevaron al campamento y el secretario, fijándose en rasgos cavernícolas, quiso mantenerlo vivo para estudiarlo y sacarle unas fotografías antes de liberarlo. Muley, por su parte, quería llevarlo a la justicia.

Los hombres vigilaban mientras el secretario dormía. Al despertarse preguntó por el prisionero y Muley le dijo que lo liberó mientras sacaba una cabeza ensangrentada de un saco.

Ante las recriminaciones del secretario Muley le dice que él necesitaba la cabeza y que se la pela para que la conserve. Al volver a la Embajada todos están de acuerdo en que Muley actuó correctamente.

En este caso, extraña la violencia del asesinato, le cortan la cabeza, con la actitud de algo necesario y bien hecho. Se centra así en las diferencias sociales y culturales entre los personajes, por una parte está la visión del mundo, casi inocente, del protagonista que contrasta fuertemente con las acciones y razonamientos de Muley.

Dentro de este punto que tratamos sobre los asesinatos, abundan los ejemplos de palizas que culminan con la muerte del agredido. Ocurre en "La compañía", "El aljófaro" o "La ganadera".

"La compañía" cuenta la historia de un joven campesino que vive con su abuela, Claudia Cometera, a base de lo que

pueden robar. Esto no gusta a los hijos de los labriegos más ricos, habituales víctimas de estos hurtos. Un día la abuela le cuenta la historia de la Santa Compañía y Caridad decide salir a buscarla. Camino del cementerio, lugar lógico donde encontrarse a la compañía, Caridad es atacado por los jóvenes labriegos acomodados, que le pegan una paliza y, sin querer, lo matan. No hay intención homicida, en realidad, es un accidente puesto que solo querían darle una lección para que dejase de robarles, pero al estar bebidos la situación se descontroló.

Baquero Goyanes comenta sobre este:

Ligado al tema de la barbarie e ignorancia está el de las supersticiones: *El aire cativo*, *La compañía*, *La Santa de Karnar*, *Curado*—estos dos últimos sobre curanderos— y, sobre todo, el que encabeza una serie de cuentos: "*Un destripador de antaño*", en que una muchacha es sacrificada por sus tíos, que tratan de vender unto de moza a un boticario con fama de brujo, el cual se había encargado de correr la especie de que curaba con tal sustancia (1992:375).

"El aljófaro" narra la historia de un pueblo devoto de la Virgen de la Mimbralera. El día de la fiesta la visten ricamente y permanece así hasta el siguiente amanecer cuando las camareras la desvisten. Ese día, 22 de agosto, al llegar la camarera la encuentra descabezada y desnuda. Los del pueblo creen que han sido el grupo de titiriteros que acababa de actuar en el pueblo y los persiguen. Los encuentran echando la siesta en las afueras de otro pueblo y los atacan. Se encarnizan con el forzudo que muere de la paliza. En realidad había sido uno de los muchachos del pueblo, Ricardo el estudiante, que tenía deudas de juego. El sargento de la Guardia Civil lo detuvo pero nunca se recuperaron la cabeza y ropas de la virgen.

Baquero Goyanes opina:

Otros dos buenos ejemplos de esta elocuencia muda pero intensa de las cosas pequeñas, los encontramos en la serie *Cuentos trágicos*.



*El aljófar* relata el robo sacrilego del manto y joyas de la Virgen Patrona de un pueblo: Un mozo incita a los aldeanos contra unos pobres titiriteros, a los que acusa del robo. Entáblase una lucha durante la cual el enfurecido populacho mata al jefe de la troupe. El sargento de la guardia civil prende, al fin, al mozo instigador como autor del robo, va que en su revuelto cabello brilla el aljófar del manto de la Virgen. (1992:501).

Ruiz-Ocaña destaca esta narración como “un retrato de la violencia de la España rural y de la ceguera de las masas” (2004:118).

“La ganadera” es representativo de la más cruda violencia y barbarie que puede llevar a cabo el ser humano, especialmente cuando se ve amparado por la multitud. El pueblo de Penalouca es tranquilo y devoto excepto cuando hay un naufragio donde todos salen a saquear y, si es necesario, matar a los supervivientes. El cura no puede vivir con ello, pues considera que su rebaño se convierte en manada de lobos cuando se producen estas situaciones. Un día que oye ruidos en la playa decide acercarse para intentar hacerlos entrar en razón. Los aldeanos lo golpean hasta la muerte. Pocos días después el mar devolvió su cadáver.

Es uno de los relatos más impresionantes por su brutalidad, así lo expresa Baquero Goyanes:

Pero ningún cuento rural de la Pardo Bazán tiene la fuerza trágica de *La ganadera*, en el que se relata una de las más increíblemente bárbaras costumbres de algún pueblo gallego, que aun debía de existir en la época de la escritora: Los habitantes de Penalouca encendían faroles en los arrecifes durante las noches de tempestad, para que los barcos se estrellaran, asaltándolos entonces, asesinando a los naufragos y repartiéndose el botín. Esto se conocía por ir a la ganadera. El pobre cura párroco —el abad— nada puede hacer para acabar con tan horrible costumbre. El alcalde le explica que, a no ser por la ganadera, Penalouca perecería de hambre, razón por la que ninguno de los abades anteriores se había opuesto. En los restantes días del año, extinguidas las luchas por el reparto del botín, las gentes de Penalouca se portaban bien y cristianamente. Una noche de noviembre ocurre un naufragio, y todos



los habitantes –incluso mujeres y niños– corren a cometer su crimen secular. El párroco, con un Crucifijo, trata de detener la terrible carnicería, pero él mismo es asesinado por los aldeanos, convertidos en bestias feroces. (1992:374-375).

Estos tres cuentos presentan situaciones en las que una paliza puede llegar al extremo de producir la muerte. En el primer caso hay un contraste esencial y es que no existe intención de matar, lo único que buscan es darle una lección a Caridad para que deje de robarles, sin embargo se les va la mano y lo asesinan. Esto no implica que en todos los casos los personajes no hagan gala de una tremenda crueldad, un salvajismo rayano en la locura y un poder basado en la fuerza colectiva sobre el individuo. En el primero los agresores son el grupo formado por los hijos de los labriegos más ricos, mientras que en el segundo y en el tercero el grupo lo conforma todo un pueblo, Villafán para el primero y Penalouca para el segundo. Parece que al funcionar como un ente único la violencia se multiplica porque unos animan a los otros, o simplemente se sienten amparados en la presión de grupo para llevar a cabo las tremendas atrocidades que cometen. La locura colectiva y el asesino colectivo son las claves para estos tres ejemplos.

De corte similar, por la presión de grupo, encontramos "Sin querer" y "Eterna ley".

En el primero se trata la historia de dos jóvenes de aldeas rivales que compiten por ser el más majo. En un primer lugar son sus propios compatriotas los que llevan a cabo la competición pero llega un punto donde los protagonistas, Juaniño y Culás, se ven obligados a tomar cartas en el asunto.

A la salida de la feria Culás espera a Juaniño y no le deja pasar. Obligados por sus aldeas, empiezan a pelear con los puños. Juaniño es grande pero Culás es rápido. Juaniño da un puñetazo a Culás que casi le deja sin sentido, pero

este aprovecha para apuñalarlo. Sabiendo que lo ha matado, Culás decide huir a América.

"Eterna ley" trata de una romería en la que el joven Juliane llega para unirse a la fiesta tras haberse escapado de su madre, pues sabe que el Corvo, enamorado de la misma muchacha que él, lo quiere retar. Se une a la fiesta y los narradores escuchan ruidos de pelea y un tiro. El disparo mató al joven labriego.

Sobre este indica Baquero Goyanes:

En estas narraciones gallegas el amor suele ser presentado en su forma más violenta, provocadora de venganzas y muertes. Así, en *Eterna ley* muere un mozo en una romería a manos de otro que le disputa la misma mujer (1992:373).

No los incluimos con el grupo anterior porque el asesino no es un personaje colectivo sino uno individual apoyado por un grupo. Aunque en el primer ejemplo sí que es cierto que es la rivalidad de las aldeas, es decir, los personajes colectivos, los que provocan el encuentro violento, la realidad es que son dos jóvenes peleando hasta la muerte. El segundo caso entronca con el primero por el motivo violento de pelea y muerte de dos sujetos. En ambos casos hay pelea antes de producirse la muerte y además esta se lleva a cabo con un arma distinta de los propios puños: en el primer caso una navaja y en el segundo un arma de fuego.

Por otra parte, si en el primero tenemos una visión de primera mano de toda la secuencia de la lucha, en el segundo nuestro punto de vista está con los señoritos y el cura, con lo que solo se percibe el jaleo y el disparo, aunque se adivina lo que ocurre.

Sobre este tipo de peleas entre los mozos de las aldeas ya había escrito doña Emilia en varias ocasiones. Veamos uno de estos artículos de 21 de enero de 1901:

Ya se traban de palabras dos guapos (esto ocurre a cada triquitraque), y después de jactancias y amenazas y chungas y mucha

saliva por el colmillo, disciernen la cuestión de quien es más animal, sacándose los intestinos o comiéndose (ha sucedido) la nariz o las orejas (2005:175).

O este sobre los guapos madrileños de 29 de julio de 1907, equivalentes urbanos de esta juventud rural:

Y aunque parezca contrastar con lo anteriormente dicho, la vida se estima en poco [...] en las clases populares. Estos días han reñido a navajazos dos guapos madrileños por una deuda de sesenta céntimos (2005:344).

Un caso similar lo componen aquellos relatos en los que la violencia también es ejercida por una fuerza grupal sobre un sujeto, la diferencia radica en que la fuerza colectiva es "profesional". Son los ladrones que utilizan métodos como la tortura y las palizas para sonsacar información cerca de tesoros y fabulosas riquezas. Encontramos ejemplos en "Inútil", "Nuestro señor de las barbas" y "Nieto del Cid".

El primero cuenta la historia de Carmelo, el viejo mayordomo y único conocedor, junto con su amo, del enorme tesoro que se guarda en la finca. Los rumores hacen que los ladrones se acerquen al Pazo el día de misa cuando Carmelo está solo. Lo torturan cruelmente y finalmente lo matan tirándolo al fuego sin conseguir información. Al regresar la familia piensa que Carmelo ha muerto accidentalmente debido a su edad.

Resulta cruel en este caso que la familia considere su muerte fruto de un accidente y que nunca lleguen a saber la valentía de sus últimos actos y como se negó a revelar el secreto que comparte con su señor. Así, encontramos otra vez el tono de crítica social, puesto que el criado está dispuesto a sacrificarse antes que dar la información de su señor. Se ve claramente el servilismo y las diferencias sociales. Destaca también la actitud indiferente, casi de mofa, con que la familia trata la muerte del criado. Lo achacan a su edad pero no se trasluce ningún tipo de

sentimiento hacia un criado que lleva muchos años en la familia. Un vez más, las diferencias sociales se traducen en el comportamiento y actitud de los personajes.

"Nieto del Cid" narra una cena tranquila entre el cura, Javier y la criada en la que escuchan ruidos. Toman las armas y empieza una pelea. Javier decide ir a por las autoridades y el cura resiste solo echando por las ventanas aceite hirviendo y disparando, pero los agresores consiguen entrar. Le preguntan por el dinero y lo torturan pues no habla. Finalmente los golpea pero cuando llegan las autoridades su cadáver está destrozado y los ladrones buscando las riquezas.

Es necesario destacar que en Galicia, el pueblo siempre pensaba que los curas escondían grandes cantidades de dinero. De ahí que se produjesen tantos ataques de este tipo, cuyo objeto era el robo.

Sobre estos dos relatos Baquero Goyanes expone:

En "*Nieto del Cid*" un cura heroico y belicoso se defiende, hasta la muerte, de una gavilla de bandoleros que asalta su casa. Otra salvaje estampa de bandolerismo es la descrita en "*Inútil*" (1992:375).

Sobre "Nieto del Cid" Pardo Bazán escribió un artículo el 12 de enero de 1903, en el que enfatiza los crímenes contra el clero rural:

Ese cura, que recuerda, hasta en pormenores curiosos, a aquel otro por mi retratado en "*Nieto del Cid*" - [...] ese cura de una parroquia extraviada, es más hombre que el bandido; ha demostrado mayor sangre fría, se ha jugado la vida con mayor calma. [...] Son los curas de aldea las víctimas propiciatorias de los bandidos: allí caen y allí comenten todo género de crueldades y horrores (2005:227).

En "Nuestro señor de las barbas", Gelasio ha amasado una gran fortuna de origen desconocido. La realidad es que los monjes del monasterio al irse le cedieron la custodia de sus riquezas y él se ha enriquecido vendiendo las joyas y posesiones de los monjes. Sin embargo tras cada venta la

culpabilidad hace mella en él durante un tiempo. Unos bandidos lo torturan para encontrar el tesoro pero él les señala al Cristo de las Barbas y lo matan mientras se abraza a la figura.

En él llaman la atención los problemas morales de Gelasio, que se debate entre salvaguardar el tesoro y llevar una vida cómoda. Aunque no le preocupa enriquecerse a costa del tesoro que debía guardar, sí hace duras penitencias tras cada venta. Hay una enorme contradicción pues se arrepiente de lo que hace pero no deja de hacerlo.

En estos casos que hemos tratado, se desarrolla el motivo tortura y muerte muy similar al de pelea y muerte ya mencionado. Sin embargo, sí que existen diferencias, pues si bien en los anteriores el personaje podía ser individual o colectivo en éstos, a pesar de ser un agresor colectivo, la diferencia radica en que son grupos de bandidos o ladrones, casi podemos hablar de una profesionalización del agresor. Por otra parte, y en contra de la justa pelea que se da en el conjunto anterior, aquí tenemos una fuerza unida ejercida sobre el eslabón más débil, bien sean curas bien ancianos criados o bien acomodados. Y que además se materializa en crueles tormentos. El componente sangriento y retorcido, la ferocidad de la tortura aparece recogida con todo lujo de detalles como medio de recabar información. Finalmente, la muerte de los personajes es consecuencia directa del martirio. Sin embargo, y hasta donde sabemos cómo lectores, los criminales no parecen conseguir sus objetivos, pues sus víctimas no hablan.

Sobre estas bandas de bandidos y torturadores habla la condesa en un artículo de 14 de noviembre de 1904:

Estos días, en un rincón de una provincia española, se ha reproducido la escena de los historiadores cuentan entre las más horribles que señalaron el periodo de la revolución francesa y patentizaron la anarquía por ella determinada. Quiero que hasta novelas se han escrito sobre las fazañas de la banda de los

*chauffeurs*, malhechores que iban de castillo en castillo y de alquería en alquería, sorprendían a los dueños, les amarraban, les acercaban a la lumbre, y tostándoles lentamente las carnes, les obligaban a confesar donde ocultaban el dinero. Si no lo ocultaban en ninguna parte, acababan de asar los, y después de comer y beber a su talante, saqueando la vivienda, se retiraban, dejando la casa devastada y a su dueño entre las ansias de cruel agonía... [...]

Un infeliz, en el caserío de una herrería, ha sido asado concienzudamente, con toda calma y reposo. Le aplicaron haces de paja encendidos a diferentes partes del cuerpo, escogiendo las más sensibles al dolor; y cuando se desvanecía, otro retueste le devolvía la sensibilidad y la conciencia de la tortura. Como no existía en la casa la suma relativamente crecida que los bandidos buscaban, y sólo se afanaban algunas pesetas, el suplicio no se interrumpió, hasta que, cansados los supliciaros, bajaron a la bodega, a emborracharse y a gastarle chanzas al sobrino del torturado, un muchacho que estaría cuál es de suponer de puro miedo, tenía que servirles comida y vino. Al ser socorrida la víctima, se vio que la mayor parte de sus quemaduras eran mortales. Tenía el cuerpo achicharrado. Sin embargo, no había muerto. No murió hasta días después. (2005:273).

Un caso particular es el de "Cena de Navidad". En él se narra como el protagonista en su juventud se dedica a hacer cobranzas para su padre. Ese año, estando en Andalucía quiere volver a Madrid para celebrar las fiestas navideñas con su familia y su padre le da permiso en el último momento.

Alquila un caballo y con el dinero recién cobrado aún encima, parte con un espolique que le lleva la maleta hacia el tren que ha de llevarlo a casa. Envuelto en sus ensoñaciones melancólicas sobre cómo estará su casa y la alegría de volver a ver a su familia no se da cuenta de que se acercan unos bandidos hasta que le gritan que se baje del caballo.

Le roban el dinero y el reloj y lo atan a la montura de uno de ellos, mientras el espolique ha huido y al caballo alquilado lo dejan atado a un árbol. Le hacen ir caminando



hasta su escondrijo pero antes de llegar se desmaya y lo llevan a caballo.

Al llegar los recibe Ramonsiyo, un guapo muchacho de quince años. El jefe, Carmelo, alias *Compare* manda a su compañero Josele que lo desate para que escriba una carta a sus padres pidiendo veinticinco mil duros para que lo liberen, a lo que se niega. Carmelo decide matarlo pero el joven suplica clemencia porque es nochebuena y consigue hasta que le inviten a cenar y no lo asesinen hasta el amanecer.

Se despierta en medio de una refriega por el ruido de los tiros, pues la Guardia Civil los ha encontrado y matado a Josele. A Carmelo lo llevan preso y el joven recupera lo robado.

La originalidad la tenemos en los protagonistas de la refriega, por un lado las fuerzas del orden y por otro los criminales. Además, como cuerpos de seguridad es parte de su trabajo tratar de acabar con el crimen y los criminales, y estos no se van a dejar capturar sin utilizar la violencia. En todo caso, es una pelea y muerte profesional por lo que no tendrá consecuencias negativas para los Guardias Civiles.

Por otra parte, no podemos olvidar el maltrato que recibe el protagonista al ser obligado a caminar con los pies destrozados y sin fuerzas al trote del caballo del bandolero, ni el robo e intento de manipulación para conseguir un rescate.

En todo caso, estas situaciones con las gavillas ya habían sido observadas y comentadas por doña Emilia. En un primer artículo sobre las gavillas o bandas de ladrones (14 de agosto de 1905) dice:

Los crímenes, en opinión del Doctor Muñoz Ruiz, suben a compás de la tuberculosis. Es posible que lo que aumenta sean los periódicos donde se narra minuciosamente los crímenes. Hago una observación: en otro tiempo no sé por la residir en el campo sin



riesgo de ser saqueando y escabechado por gavillas de malhechores. Estas gavillas (habló de las que existieron en mi país) eran numerosas y organizadas como partidas de guerrilleros. Recorrieron montes y valles; se conocía sus jefes; acaso se les ahorcaba por final, pero antes ellos habían reinado y sembrado el terror. Alguna de estas gavillas, como la célebre de Sopiñas, tenía tales ramificaciones, que contaba entre sus afiliados, socios protectores diríamos hoy, a escribanos, procuradores, oidores, comerciantes de acreditada firma, gente en suma de copete y cogollo, que protegía a socapa al bandolero y a su hueste. Era algo semejante a la Mafia siciliana (aunque originado de causas sociales muy diferentes). Esto no sucede hoy, y en la misma Andalucía parece extinguido el bandolerismo. El crimen, por lo menos, no será hace crónico (2005:293).

Pero sus opiniones no se centran solo en los criminales sino que también escribe sobre los cuerpos de seguridad y realiza duras críticas sobre ellos (7 de mayo de 1906):

Porque es preciso añadir esta triste observación: hay gente muy buena, muy valerosa, hasta abnegada, entre los municipales, guardias, etc.; pero, con sobrada frecuencia, he tenido ocasión de comprobar que el estilo de los agentes de la autoridad, se parece como una gota a otra gota, al estilo de la golfería... A la puerta del teatro Español, no eran golfos los que he visto reunirse en corro para hacer chacota de un misero cochero, que no se había extralimitado en nada, que permanecía inmóvil en su pescante, esclavo de su obligación, mudo por fuerza, y seguramente temblando de rabia por dentro en aquel certamen de pullas e insultos... No eran golfos lo que he visto, en Carnavales, dirigirse a un señorito inofensivo, que no se metía con nadie, e interpellarle llamándole «tonto» y «majadero» de buenas a primeras. No eran golfos los que, requeridos para auxiliar a unas señoras que tenían derecho a pasar por un determinado sitio, derecho que habían comprado adquiriendo una tribuna vendida por el Ayuntamiento y a la cual se dirigían; derecho que no podían ejercitar porque una piña de hampones se lo estorbaba, contestaron al requerimiento con groserías y encogimientos de hombros. Y este estilo es el que pide a gritos ser desechado, reemplazándole el estilo moderno de las grandes ciudades europeas, donde la autoridad es educada y educadora (2005:312).

En "Rabeno" el médico camina hasta casa de don Agustín cuando por el camino ve a una muchacha con una cesta de

huevos sobre la cabeza que se asusta al verle, dejando caer buena parte del contenido del mismo sobre el camino. Viendo que van en la misma dirección caminan juntos mientras el médico le pregunta el porqué de su reacción, a lo que ella responde que pensó que era el *Rabeno*, un hombre muy malo que saca los untos.

Al llegar a la casa de don Agustín y referir la historia, le responden que es una figura maléfica que encarnan en algún sujeto cada cierto tiempo.

El médico regresa a la taberna donde le aguarda su cochero y mientras disfruta de las vistas medita en lo que va a hacer con respecto al *Rabeno*, quien de seguro es un demente: mandarlo prender y enviarlo al asilo; no se da cuenta de que se ha quedado solo. Al salir a buscar a la gente escucha un alboroto, sigue el ruido a cerca de una escollera donde unas 30 personas increpan, golpean y sujetan un cuerpo mientras la hija del tabernero exclama que la quiso llevar cogiéndola del pelo. Finalmente, entre los del pueblo y los mozos de otra parroquia cogen el cuerpo y lo lanzan al mar.

Este cuento enlaza perfectamente con "Un destripador de antaño" en cuanto a la figura del sacauntos, aquí llamado *Rabeno*. Es la figura legendaria la que provoca la violencia por parte de terceros, en "Un destripador de antaño" por parte de Pepona, y aquí, por parte de los del pueblo y los mozos de la parroquia vecina. Otra similitud entre los relatos está en las ensoñaciones de los personajes. Si en "Un destripador de antaño" el boticario se ve a sí mismo acogiendo a Minia bajo su amparo y quizás en un futuro casándose con ella, aquí es el médico el que tiene una larga ensoñación sobre cómo va a encontrar al loco que toman por sacauntos, y salvarlo de sí mismo ingresándolo en un asilo.

Finalmente la violencia explícita la encontramos en la última escena donde un gentío se junta para agredir a un ser humano del que nada sabemos. Se nos dice que abundan los golpes e insultos y que probablemente ya esté muerto cuando, como acto final, lanzan su cuerpo al mar. El que sean un grupo de individuos contra uno hace que este relato enlace también con aquellos de los que ya hablamos como "La ganadera", "La compañía" y otros, sin embargo el componente de superstición y, especialmente, los lazos comunes con "Un destripador de antaño" me han hecho colocarlo aquí.

"El clavo" es un caso de suicidio pero dominado por la locura que enlaza con los cuentos urbanos que comparten el mismo motivo como "El esqueleto", "La lógica" o "Monarca".

Leocadio Retamoso, joven de 30 años es un enfermo del alma, se siente hastiado de la vida y decide refugiarse en el campo para distraerse de su hastío. Llega a una casa de labor de Castilla, arreglada y cuidada por un guarda y su mujer.

Leocadio empieza a recuperar el apetito y el sueño, y se siente a gusto bajo los cuidados de Sempronia, la mujer del guarda. Sin embargo, pronto descubre en su habitación un clavo que le trastorna la cabeza.

Se obsesiona con él y al preguntar por su uso y existencia, Sempronia le dice que lleva allí muchos años y que tiene órdenes del señor de no tocar ese clavo.

La poca información hace que se obsesione más con el clavo e incluso cambie de sitio su cama, pues en sus ensoñaciones lo convierte en insectos e incluso en ojos que brillan. Un día se levanta con la resolución de arrancarlo y así lo intenta. Tira de él pero no se mueve, sigilosamente coge unas tenazas pero no consigue quitarlo ni tan siquiera moverlo.

Para Leocadio se convierte en un símbolo de fatalidad y así roba una cuerda y se ahorca colgándose del clavo.

Este es un relato claramente psicológico dominado por la idea de la obsesión de Leocadio, la fijación por el clavo y por sus significados ocultos que finalmente culminan en la idea y práctica del suicidio del joven. Hay un componente supersticioso pues el joven considera que el no poder mover ni quitar el clavo es una señal fatídica.

En el apartado de relatos psicológicos lo incluye también Paredes Núñez, que dice sobre este: "Leocadio Retamoso, obsesionado con *El clavo*, en el que acaba atando la cuerda para suicidarse" (1979b:195)

Semejanzas con este relato presenta un caso que Pardo Bazán menciona en uno de sus artículos, concretamente el 21 de diciembre de 1903:

No tenía vicios: era morigerado: no se le conocían pasiones: ninguna de las grandes luchas humanas le había atraído. Su carácter aparecía sellado por una melancolía mansa y una dulzura modesta. No era esclavo del interés ni de la vanidad, y s ele podían atribuir dos cualidades muy simpáticas: la mesura y el pundonor.

[...]

Dijérase que en el cuadro de su vida no podía encerrarse el drama. Sin embargo, el drama llegó; hablo del drama moral, tan profundamente cruel, que precede a ciertos suicidios. [...] Cuentase, que el suicida, sin explicar los móviles de su acción, dejó escrito un concepto sespiriano: «He estado loco toda mi vida y me mato por eso» (2005:250).

Un subgrupo de la violencia social lo componen todas aquellas muestras en las que encontramos maltrato, peleas, palizas, golpes..., es decir, parte de las agresiones mencionadas anteriormente, pero con la diferencia de que no culminan en la muerte de ninguno de los personajes.

La venganza encuentra su manifestación en dos cuentos: "Los huevos arrefalfados" y "La Mayorazga de Bouzas", aunque con importantes diferencias entre sí.

El primero, que ya mencionamos al referirnos a la violencia de género, se distingue por la venganza llevada a cabo por los vecinos y amigos de la esposa sobre el marido

maltratador. El tabernero y el barbero deciden disfrazarse de San Pedro y San Pablo y esperar en el camino al tío Pedro en el puente. Al llegar, le pegan una paliza que lo deja encamado quince días y provoca un cambio total en su actitud, especialmente hacia su mujer, Martina.

Es realmente inusual que intervenga una tercera persona, en este caso dos, en las cuestiones de violencia de género o doméstica, especialmente si se trata de alguien ajeno a la familia. La situación de la mujer maltratada en la sociedad se consideró tradicionalmente como una cuestión familiar que únicamente atañía a los miembros del núcleo familiar. De ahí, que destaque la intervención de ambos hombres.

La razón de esta violencia es darle una lección al marido de Martina, colocarlo en la misma tesitura en la que ella vive, enseñarle cómo se siente y meterle en la cabeza el respeto. Quizás lo más importante sea que el sistema utilizado funciona, pues se menciona que el tío Pedro no volvió a pegar a su mujer.

"La Mayorazga de Bouzas" se relaciona también con la violencia doméstica pero con matices que lo convierten en algo único. Sí existe la infidelidad y el sentimiento de mujer ultrajada por su marido, sin embargo la venganza la lleva a cabo sobre la amante y no sobre su pareja.

La mayorazga es una mujer bastante masculina, tanto por su aspecto como por sus actividades. Su padre decide que es el momento de casarla y le busca un novio. La boda se lleva a cabo pero los niños no llegan. El padre de la mayorazga muere y ella hereda todo.

El matrimonio tiene ideas políticas distintas, por lo que acaban en bandos contrarios, sin embargo, se cuidan e informan. Un día, preocupada, la mayorazga envía a su criado Amaro a avisar a Camilo Balboa que está con otros hombres afines a sus ideas. Sin embargo, Amaro le informa

de que su marido no está con los otros miembros de la facción sino con su amante, una costurera a la que regaló unos aretes de oro.

Juntos parten a la casa de la costurera donde esperan el amanecer. Sus sospechas se confirman cuando los ven despedirse. La mayorazga ordena a Amaro que coja a la costurera y la llevan al monte. La costurera, orgullosa, muestra una mirada de triunfo y la mayorazga le corta los lóbulos de las orejas y los pendientes.

Tras el episodio, todo vuelve a la normalidad en el matrimonio. La costurera lleva desde ese momento un pañuelo bien ceñido a la cara.

El objeto de esta venganza no es la infidelidad, la mayorazga no castiga a su marido infiel, sino que se centra en su amante que, además le lanza una mirada de superioridad y burla, claramente desafiante, que es lo que más molesta a la mayorazga. Parece probable que el objeto de esta violencia no se encuentre tanto en la infidelidad como en el contraste de ambas mujeres, y el dolor que le provoca a la mayorazga que su marido, al que quiere con locura, se haya buscado a una mujer más femenina que ella. Sobre este relato encontramos lo siguiente en Baquero Goyanes:

*La Mayorazga de Bouzas* es una excelente narración protagonizada por una enérgica mujer que se pone al frente de una partida carlista «al rápido trote de su yegua, luciendo en el pecho un alfiler que por el reverso tenía el retrato de Don Carlos y por el anverso el de Pío IX». El cuento es interesante porque, aunque con trazos rápidos, ofrece una animada pintura de las guerrillas en Galicia, fondo de la brutal venganza que la Mayorazga toma sobre una costurera a la que ama su marido, desgarrándole las orejas en las que lucía unos aretes regalados por el esposo infiel (1992:276).

Vuelve a aparecer al referirse a las figuras femeninas:

La guerra y el bandolerismo informan, también, algunos de estos cuentos: *Armamento*, *Vitorio*, *La Capitana*, *La Mayorazga de*



*Bouzas y Madre Gallega*; estas tres últimas, notables por las enérgicas figuras femeninas que aparecen como protagonistas (1992:375).

Paredes Núñez destaca la venganza al adulterio:

Bárbara es también la venganza de *La Mayorazga de Bouzas*, que hace cortar las orejas de la amante de su marido, en las que relucían unos pendientes que éste le había regalado (1979b:223).

Similar a los anteriores encontramos el relato "A lo vivo" que cuenta como en un pueblo de contrabandistas existe una pareja muy desigual, Antonia, hermosa y de aspecto casi virginal y su marido Nazario «el Alerta», de gesto hosco y espíritu violento.

Todos los años en Ribamoura hacen una representación de Semana Santa en la que Antonia hace de la Magdalena, con ella comparte escenario el joven Daniel Pereira, hijo de prestamistas y poeta de profesión, que hace de Jesucristo por su parecido físico. En el pueblo corren rumores de relación amorosa entre ambos con sus detractores y defensores.

Antonia, que vive vigilada por su suegra y cuñada, se sabe inocente en cuanto a acciones pero culpable por la mirada. Montada la escena, Antonia tiene que mirar a Daniel y su marido lo ve todo desde detrás del tablado y furioso comprende. Va a la sacristía donde toma vino con los secundarios, allí ve la lanza que utilizará el Longinos y se la sustrae. Sube la escalerilla trasera del tablado y ensarta al actor.

En este caso la venganza es sobre algo que no ocurrió porque no existe infidelidad como tal, solo miradas encendidas. En todo caso, la violenta satisfacción no toma como víctima a la esposa sino al joven objeto de su deseo. Tampoco sabemos si culmina en muerte o se queda en una agresión pues el relato termina en el punto del ataque.



Un caso aparte lo compone el relato "La Capitana", que retoma las leyendas sobre la bandolera gallega conocida como Pepa a *Loba*.

En la tierra todos sabían que la bandolera solo se mostraba violenta con los curas, a los que tenía acobardados. Llegó un abad nuevo a Treselle y mientras volvía solo a su parroquia, tras una comida en la que se jactó de poder con la Pepona, la *Loba*<sup>27</sup>, se encontró con una mujer. La mujer era la conocida bandolera, que le hizo un gesto al que el abad respondió amartillando la pistola. Pepona intentó huir pero el cura la persiguió y ambos pelearon duramente. Pepa intentó asfixiarlo y el abad le clavó el puñal. A pesar de no que no consiguió matarla, su fama quedó herida por ser vencida por un abad.

Existe en este relato algo cercano a la venganza sin ser exactamente lo mismo. Parece probable que lo que pretende el cura de Treselle sea únicamente demostrar que no todos los curas y abades están sometidos al poder de la bandolera. No solo por ser una criminal, sino también por ser mujer. Es una cuestión de orgullo. Y parece conseguir su objetivo pues el cura pasa de víctima segura de los crímenes de Pepa a ejecutor de su fama. Realmente no llega a matarla ni dañarla físicamente, pero sí en su fama.

Baquero Goyanes lo incluye en los rurales y destaca especialmente el tema del bandolerismo (1992:375).

También encontramos bandidos en "Bajo el sol". En este caso la acción transcurre en Andalucía como se puede percibir en la manera de hablar de los personajes.

Melero se asusta al ver llegar a dos conocidos bandoleros de la zona: Juanillo alias *Canela* y Pascualete

<sup>27</sup> Mantengo la cursiva del texto.

alias *Chiquillo de la Morería*. Melero teme por su padre y por el mismo, pues dio el chivatazo a la Guardia Civil de la situación del *Canelo* mientras estaba en casa de su amante. No lo pillaron porque consiguió huir y ahora quiere vengarse.

Al llegar al grupo de los braceros, los bandoleros preguntan por Melero, este se identifica y lo separan del resto del grupo. Le pregunta si él dio el chivatazo y donde está su padre. Marcelino, el Melero, dice que su padre está en casa, a pesar de ser uno de los braceros viejos que refunfuña sobre cómo siendo tantos no hacen nada.

Chiquillo lo ata y lo fustiga con un ronzal rematado en hebillas metálicas hasta casi la muerte. Cuando los demás braceros piden clemencia *Canelo* se la da y lo deja vivir. Ambos bandidos se van y los braceros se acercan a Melero que está sin sentido.

Tras estar un mes en cama recuperándose, y molesto por el trato recibido, a los seis meses volvió a denunciar a *Canelo* y esta vez lo llevaron preso.

El mundo de los bandoleros andaluces está bien representado, tanto en el dominio que tienen sobre los demás habitantes de la zona, como en la creación de unas leyes propias. Por otra parte, es una muestra del uso del poder que utilizan para gobernar valiéndose de la fuerza bruta y del miedo como medio de control.

La brutal paliza que recibe Melero tiene entonces dos significados. Por una parte, es el castigo que se da a los que traicionan a su jefe bandido. Por otra, es un acto ejemplarizante para el resto de trabajadores y población de la zona. Si piensan que esa será la represalia ante un intento de derrocamiento, probablemente se sientan asustados y acaban, una vez más, subyugados ante el gobierno de los bandidos.

Me gustaría destacar que en este caso parece imposible e impensable la intervención de las fuerzas del orden público, al contrario que ocurría en "Cena de Navidad".

"Dalinda" retoma el tema del honor femenino.

Dalinda acababa de empezar a trabajar en la taberna cuando llegaron los señoritos de Madrid. Uno de ellos trató de importunarla pero otro la defendió. El defensor de la joven, explicó a sus amigos que escogía a las muchachas y la rondaba varios meses para que le cayeran rendidas. Sus amigos se burlaron de él por dedicar tanto tiempo. Convencido de sus sistema, les retó a que se pasasen a medianoche por el balcón y así lo hicieron. Cuando llegaron los amigos se encontraron al joven en el suelo con Dalinda a su lado llorando porque lo había empujado por el balcón.

La muchacha ayudó curarlo y lo cuidó a cambio de una dote que utilizaría para ingresar en el convento.

Dalinda lleva las riendas de la violencia física contra el señorito. Esto es algo relativamente insólito, pues no es habitual que las mujeres sean las activas en el ejercicio de la violencia contra los hombres. En este caso Dalinda tiene una muy buena razón: salvar su honra. Así, empuja por el balcón al seductor para evitar caer en sus amoríos y malas artes. Una vez más, tenemos una serie de rasgos bastante claros, que definen a los nobles con respecto al resto de clase sociales. En el caso del ámbito amoroso, parece que las clases más altas tienen como único interés perder a las muchachas obreras y trabajadoras.

También retoma el concepto de mujer aldeana tradicional gallega que doña Emilia conoce. En este mundo rural, las mujeres tienen más fuerza para ejercer la violencia, se resisten y luchan, y se defienden pero manteniendo su eje moral a la vista.

El motivo económico del que ya hablamos con los cuentos urbanos, reaparece aquí en "Contra treta", aunque de manera particular.

Dos amigos de la infancia se encuentran, Martiño, pobre tabernero de aldea, que ha perdido a sus hijos y Camilo, un rico emigrado recién llegado a España enfermo del hígado. Se cuentan sus cuitas en Marineda y el indiano le dice que vuelve a la aldea por prescripción médica. Se propone que si lo aloja en su casa, le pagará sus deudas. La mujer del tabernero, Cunchiña, lo cuida y mimaba y Camilo les da dinero para comida y otras cosas. Poco a poco Martiño se va poniendo celoso, especialmente cuando el indiano se quiere llevar a Cunchiña con él para que le cuide. El matrimonio espera a que éste compre los billetes del viaje y pague la deuda de la taberna. Después actúan, lo dejan atado a la cama y huyen a América con el dinero del rico emigrado. Cuando encuentran a Camilo, la pareja lleva cinco horas embarcada.

Este relato es curioso. Por una parte, parece que los personajes actúan movidos por motivaciones económicas únicamente. Sin embargo, no es así del todo. Es necesario tener en cuenta que el matrimonio se beneficia del intercambio con el indiano, intercambian cuidados por dinero. Sin embargo, esto no incluye el trato que Camilo le dispensa a Cunchiña, llegando incluso a proponerle que vaya con él a América a cuidarle. Martiño, ciego de celos, decide llevar a cabo el secuestro, con robo y huida.

Baquero Goyanes lo clasifica como un relato brutal. Destaca, además, la figura del indiano:

La figura del indiano, que ya hemos estudiado, protagoniza algunas narraciones de la Pardo Bazán. [...] En *Contra treta* un campesino encuentra a un antiguo amigo suyo, convertido en rico indiano que regresa a su aldea, enfermo. Pide albergue a su amigo, ofreciéndole a cambio ayuda económica que le permitirá liquidar todas sus deudas. El indiano, en su enfermedad, es cuidado por la

esposa del campesino, de la que se enamora. El marido lo sabe, pero finge no enterarse para no perder el auxilio económico. Cuando el indiano propone a la mujer que huya con él a América para cuidarle, el marido y ella atan al enfermo a la cama y le amordazan. Huyen en el barco con todo el dinero, mientras el indiano muere, víctima de la fiebre (1992:371).

"En el pueblo" cuenta la historia de Liboria. Liboria, criada de un farmacéutico, es buena en su trabajo, limpia y muy pulcra. Sin embargo, como no es natural del pueblo todos desconfían de ella. No tiene amigas, excepto la criada de la taberna, Marisapo, de la que se rumorea con escándalo que proviene de Madrid.

Marisapo la convence de que tiene que aprovechar un poco más su juventud y de que en su día libre la acompañe al baile. Liboria acepta y se prepara con esmero, con su mejor vestido, su collar de cuentas e incluso se riza el pelo y se coloca el flequillo.

Recibe muchos halagos pero poco a poco va notando cierta tensión en el ambiente. Las mozas del pueblo se sienten amenazadas por su nueva moda y los mozos también, por lo que planean esquilarla. Cachopa saca su navaja y se dirige a la joven con intención de cortarle el moño, sin embargo, Liboria asustada se defiende con el brazo que le hiere hasta el hueso. Los otros muchachos detienen a Cachopa que farfulla que solo quería esquilarla y que era una broma y que ella sola se hirió.

En este el maltrato es continuado, el aislamiento a que someten a Liboria, y a Marisapo, por no ser del pueblo es constante. Incluso sus propios jefes, a pesar de estar contentos con su trabajo, no pueden dejar de desconfiar porque es foránea. Además, el resto de jóvenes intenta humillarla por ser diferente de ellos. Tanto los hombres como las mujeres, envidian la nueva moda pero al mismo tiempo se sienten ofendidos por la novedad y buscan castigarla. En este sentido, Cachopa casi actúa de manera

galante, pues su intención es que las demás muchachas del pueblo no se sientan mal. No puede permitir que una foránea aparezca diferente a las demás mujeres, cortándole el moño, busca que Liboria se mimetice con las demás.

"Reconciliados" narra las peleas de dos viejos por un pedazo de tierra. Dos vecinos de avanzada edad y con fincas colindantes discuten por un pedazo de terreno. Tras el pleito Roque de Mantenga, el ganador, plantó patatas pero por la noche Selmo de Vieites se las arrancó. En venganza al día siguiente Roque le arrancó el maíz tierno. Enfadado, el tío Selmo, le tiró una piedra a la cabeza a Roque pero falló y le dio en el brazo y al escuchar el grito de éste, huyó. Al día siguiente, ya recuperados continúan con su disputa. Roque amenaza con la horquilla y Selmo con la azada. Selmo golpea en el hombro y Roque responde clavándole la horquilla en el estómago, Selmo al verlo caído le golpea la cabeza con la azada. Se retiran cada uno a su casa. Los enterraron el mismo día y en tumbas colindantes.

Es un cuento de humor trágico. Tiene paralelismos con el urbano "Morrión y boina" en el que también dos ancianos enemigos, pelean toda la vida y mueren. En este además, ambos ancianos son enterrados en tumbas contiguas, por lo que continúan siendo vecinos después de muertos. Sobre este Baquero Goyanes, quien también observa semejanzas con "Morrión y boina", manifiesta:

*Reconciliados* es otro caso de ambición mezquina y cerril: Dos viejos campesinos se odian por un pedazo de tierra cuyo deslinde no está claro, matándose uno al otro, al fin, a golpes de azada. Son enterrados en el espacio de tierra disputada. Esta narración se asemeja algo a *Morrión y Boina* (1992:372).

Un motivo único en este *corpus* es de la *loita* consentida y por diversión, diferente de todas las peleas que hemos encontrado hasta ahora. Más adelante, nos fijaremos en "El molino" y en su violencia verbal, sus



burlas y bromas, sin embargo ahora nos interesa la *loita* entre Mariniña y Santiago.

Mariniña es molinera y está enamorada de Chinto, mozo blanco y rubio temeroso de que lo llamen a filas, razón por la que no se casan. Otros muchos pretenden a la muchacha y tachan al novio de cobarde por su intención de huir a Sudamérica si le reclama el rey. Tres mozos deciden gastarle una broma y lo esperan en el camino del molino disfrazados de compaña, pasa el tiempo y Chinto no pasa, de repente llegan dos figuras encapuchadas y le pegan una pedrada en la frente a uno de ellos, otro cae y otro se pone a rezar. Santiago, el de la pedrada, sintiéndose humillado decide vengarse de Chinto y demostrar al mismo tiempo ante Mariniña que él le conviene más. Se planta en el molino y la muchacha que lo ve llegar, manda apartarse al novio y lo reta a una lucha. Ella gana y le arrastra la cara por el suelo, sale con él y le ayuda a limpiarse, allí le hace prometer que dejará en paz al novio porque solo se casará con él y si muere vende el molino y se va.

Parece que este tipo de lucha era algo habitual en el mundo rural gallego. Según nos indica la propia autora:

Esta costumbre de la lucha, que ya va desapareciendo, subsiste aún en algunas comarcas galaicas, resto quizá de un estado social belicoso en que la mujer combatía al lado del varón. Luchan todavía las mozas entre sí, y hasta desafían al mozo, degenerando entonces la batalla en deleitable juego (2005a:375).

Este tipo de tradición ilustra el papel de la mujer aldeana gallega, que no se limita únicamente a las labores del hogar y traer hijos al mundo sino que, en muchos sentidos, trabaja y lucha hombro con hombro con los varones.

Paredes Núñez (1983) matiza esta *loita*. Sabemos que es "de veras" (2005a:375), una lucha para vencer al contrario y que Mariniña gana. Pero este espíritu de lucha desaparece



y contrasta con la actitud que toma después con su rival Santiago.

Durante la lucha Mariniña:

le hartaba de mojicones, le molía a puñadas en la nuca y en los lomos, le refregaba el rostro en el salvado y la harina que cubría el piso, y no le permitía levantarse hasta que se confesaba rendido, vencido dispuesto a aceptar la paz bajo cualquier condición que se le ofreciese (2005a:376).

Sin embargo, tras la pelea Mariniña, "mojando su delantal le lavó ella misma los morros. Y mimosa y dulce, como es siempre la gallega por forzada y briosa que la haya criado Dios, [...]" (2005a:376). El contraste de la mujer gallega radica ahí, es capaz de pelear con un hombre y vencerle, pero eso no acabará con su carácter dulce y mimoso. Parece un comportamiento contradictorio, pero es necesario tener en cuenta las razones que llevan a Mariniña a pelear.

Mariniña lucha con Santiago por una razón muy simple: quiere casarse con Chinto. La realidad es que ella se ve en la obligación de tomar la fuerza para poder elegir, pues Chinto, como parte de su encanto, es más cobarde que la muchacha. Entonces, lo que hace Mariniña es luchar por su decisión, ella quiere casarse con Chinto y no puede dejar que Santiago asuste a su prometido. Lucha por la capacidad de decidir su destino.

Baquero Goyanes resalta el tono humorístico:

Un aspecto humorístico, dentro de lo rural, lo ofrecen las narraciones *El molino*, *El pinar del tío Ambrosio*, *Ocho nueces*, etc., *Que vengan aquí* contrapone la astucia de los gallegos a la de los gitanos, tema que aparece también, puesto en boca del señor de Candás, en *Morriña* (1992:376).

Por su parte, Ruiz-Ocaña dice:

subtitulado "cuadro de costumbres gallegas" [...] carácter de costumbrismo regional. Es un cuento simpático de ambiente rural gallego. En el retrato de la molinera, Mariniña, puede pesar el recuerdo de la seña Frasquita, la molinera de *El sombrero de tres*

*picos*. Ambas son desenvueltas, atractivas y dan que hablar en toda la comarca (2004:117-118).

Las amenazas conforman el siguiente conjunto formado por dos relatos: "Las cerezas" y "Hacia los ideales". Pero también aparecen de manera secundaria en "Nieta del Cid", "La novela de Raimundo" e "Inútil".

"Las cerezas" cuenta la historia de un cura que en un banquete mira horrorizado unas cerezas. Al ser preguntado por ello por uno de los comensales, el cura les cuenta que tenía problemas con su coadjutor. Este había conseguido poner al pueblo en contra suya con mentiras y que lo mantuviesen amenazado. El día de la fiesta el cura dio misa en su parroquia y se acercó a la del coadjutor para ver la representación de los aldeanos. Mientras esperaba en la iglesia se comió tres cerezas, pues no había desayunado. El coadjutor apareció entonces nervioso y le pidió que diese la misa, pues él estaba enfermo y el cura seguía en ayunas. El cura le contó la verdad, que viendo el buen aspecto de las cerezas se había comido tres, por lo que no puede dar misa sin condenar su alma. El coadjutor, arrepentido, le contó que todo era parte de un plan. Finalmente, dio el mismo la misa pues ni estaba enfermo ni había comido nada.

Baquero Goyanes lo relaciona con otros referentes a objetos:

A los *Cuentos sacro-profanos* pertenecen *Las cerezas*, *El Talismán* y *Los huevos pasados*. El primero de estos cuentos comienza con la técnica de los que hemos llamado de objetos evocadores, ya que la presencia de unas cerezas recuerda a un párroco un episodio de su vida que le hizo sentir repugnancia para siempre hacia tal fruta. Sin embargo, las cerezas tienen un papel entre activo y simbólico, ya que representan la cobardía vencida (1992:500-501).

Paredes Núñez, que también lo incluye en cuentos de objetos pequeños, explica algo más:

A veces el objeto juega un papel evocador y protagonista al mismo tiempo. Así encontramos algunos cuentos en los que la contemplación de un pequeño objeto lleva al protagonista a recordar

un episodio de su vida en el que el objeto contemplado juega un papel activo. *Las cerezas* es uno de los cuentos más interesantes a este respecto. El relato comienza con la técnica del objeto evocador: la contemplación de unas cerezas despierta el recuerdo del narrador, que cuenta el porqué de su repulsión hacia esa fruta. Pero, además, las cerezas juegan un papel activo en la narración como episodio importante en la vida del protagonista, e incluso tienen un valor simbólico, representando la valentía y el deber cumplido (1979b:318).

En "Hacia los ideales" Torralba sufre una avería en su coche y se queda en el camino, mientras el mecánico trabaja dos jóvenes se acercan. Son unos muchachos de dieciocho años, bien vestidos y con expresión fiera.

De manera formal les informan de que les van a robar y sacan sendos revólveres con los que les apuntan. Torralba se lo toma a broma y les dice que ya pueden informar de que han ganado la apuesta. El más rubio le dice que no es broma y que si no le da el dinero y las joyas disparará.

El mecánico quiere reducirles pero Torralba decide seguirles el juego. Les da el dinero y las joyas y los jóvenes quieren que los lleven a donde quieran. Mientras esperan la reparación Torralba los invita a sentarse con él en un muro y conversan.

Los muchachos le cuentan que sus padres los han enviado a un colegio y que allí se aburren, por lo que decidieron hacerse bandoleros. Cuando tengan dinero quieren comprar un barco y hacerse piratas. Invitan a Torralba a unirse a ellos y él acepta, entretenidos con la conversación no se fijan en la llegada de la pareja de la Guardia Civil que, alertada por el mecánico, se lanza sobre los muchachos. El rubio dispara y acierta en el tricornio pero consiguen detenerlos sin hacerles daño.

Este es un relato curioso. Por un lado, hay un claro móvil económico: conseguir dinero para realizar sus planes. Los muchachos, buscan los medios económicos para alcanzar la vida de pillaje y piratería que ansían porque se sienten

aburridos en su vida. Sin embargo, lo único que hacen es amenazar para que les tomen en serio. Incluso se muestran cordiales y respetuosos con sus víctimas, hasta el punto de invitar a su víctima, Torralba, a que deje su vida y se una a su plan. Esta violencia inocente se rompe cuando uno de los jóvenes dispara contra la pareja de la Guardia Civil, a pesar de no acertarle más allá de su tricornio.

Quizás lo que más destaca sea la clase social de los "criminales" que es acomodada. Esto es un efecto que ya había observado doña Emilia como se ve en el artículo de 11 de septiembre de 1916:

El crimen no lo ha realizado ningún apache, ningún presidiario cumplido, ningún harapiento. De algún tiempo acá, los crímenes con entierro secreto y previa encerrona, son obra de burgueses, de gente que ya alterna en ciertas esferas sociales no humildes (2005:603).

Pero las amenazas no son siempre el centro único de la violencia sino que, a veces, aparecen rodeados de manifestaciones mayores. De esta manera, en relatos ya mencionados por ser más graves en su ejecución de la violencia, también encontramos amenazas. Tanto en "Nieto del Cid" como en "Inútil" estas las realizan los bandidos que quieren tomar los lugares donde están, en ambos casos funcionan como parte del marco violento que domina las escenas. "La novela de Raimundo" tiene la peculiaridad de que las amenazas, o las críticas en este caso, las dirige el personaje principal al gitano. Raimundo reacciona la actitud que muestra ante su esposa. En "Las cerezas" existe la particularidad de que el personaje que profiere las amenazas se compone de todo un pueblo, es decir, es un personaje colectivo y además está guiado por la figura del coadjutor.

Otro nutrido grupo lo conforman aquellos cuentos donde encontramos ejemplos de burlas o insultos como en "Bucólica" donde los amigos del protagonista disfrazados de

carnaval se mofan de su actitud ante la campesina. En "Geórgicas" la situación es más bien de amenazas e insultos entrecruzados entre las familias enfrentadas. Incluimos "Maldición de gitana" por los insultos y el desprecio de los hermanos ante la gitana. En "El molino" presenciamos una típica escena de juventud labriega con bromas, pullas y burlas. También "Reconciliados" muestra una situación en la que ambos ancianos intercambian insultos además de los golpes ya mencionados.

Un caso peculiar lo encontramos en "La hoz". Trata sobre Avelino, el hijo de la Casildona, que ha sido criado como señorito y se cree mejor que los labriegos. Su ex novia María Silveria para en casa de Casildona para hablar, y le cuenta que a Avelino lo han despedido de la conservera y que seguro está en la playa bañándose desnudo con la forastera. Pronto llega la pareja y le pide de comer, la mujer que le acompaña va elegantemente vestida aunque es mayor. El hijo le cuenta que lo han despedido y que irá a Marineda a por trabajo y que si allí no lo encuentra, emigrará a América. Sale a por un vaso de agua para la forastera y se encuentra con su ex novia llorando. Pero Avelino la ignora y se va a coger el agua. Cuando vuelve María Silveria le echa en cara sus promesas no cumplidas y se mete con los zapatos rojos de la dama. Él se enfada, la manda a calzarse y la echa. Furiosa María Silveria va hacia la casa "segura de lo que iba a hacer, de la mala hierba que iba a segar de un golpe" (2005b:712).

Este relato no ha sido incluido en los asesinatos porque en realidad el crimen no ocurre durante la narración, aunque se sugiere. A pesar de haber una amenaza clara en las palabras de María Silveria, no podemos saber si finalmente las ejecuta. Si podemos incluirlo aquí por el insulto sobre los zapatos que le profiere Avelino. Este insulto a su clase social actúa de detonante de la

violencia que se genera después. Parece probable que el insulto a los pies tenga más connotaciones de las que podemos percibir a primera vista. Por una parte, es improbable que los pies de una mujer dedicada a trabajar en el campo fueran finos. Además, su calzado sería más bien útil que bonito, mientras que la señorita de la ciudad, que no ha trabajado nunca, puede lucir sus cuidados y pequeños pies, no deformados por el camino y el monte, en unos elaborados zapatitos. Parece que lo ofensivo es la crítica a la vida de cada una, el joven desprecia a la muchacha por lo que es, encarnándola en ese detalle.

Sobre este relato rural Baquero Goyanes declara:

En estas narraciones gallegas el amor suele ser presentado en su forma más violenta, provocadora de venganzas y muertes. [...] En *La hoz* el hijo de una viuda ha abandonado su amor campesino por una forastera de conducta licenciosa. El cuento acaba cuando la aldeana despreciada coge la hoz de un cesto, con hierba segada, y entra en la casa, tras el joven y su amante, en un final sugerido, efectista e intenso (1992:372).

El elemento supersticioso, del ya hablamos en los cuentos urbanos, aparece aquí reflejado tanto en las maldiciones como en los rumores. Componen este grupo "Maldición de gitana", por la maldición que la gitana echa a uno de los hermanos, "Un destripador de antaño", por los rumores que rodean la figura del boticario, todos ellos de carácter macabro y sobrenatural; "Rabeno" por las referencias a algún tipo de encarnación del diablo; y "Pena de muerte" que narra la situación de un muchacho que cree haber sido pillado en crimen y cuyo señorito le intenta dar una lección. En este último caso en realidad se entremezclan la realidad fehaciente con lo que el muchacho considera que está ocurriendo, dominado por su sentimiento de culpabilidad. No puede dejar de ver segundas intenciones en todo lo que hace o dice el señorito.



El engaño también se manifiesta en "Bucólica", por el engaño de la campesina al no confesar que está prometida en matrimonio.

Hay abandono en "La hoz", aunque de manera indirecta. Parte de la violencia que se genera en este cuento y a la que no asiste el lector, es provocada por el abandono de Avelino a María Silveria. El incumplimiento de sus promesas amorosas provoca la furiosa reacción de ella.

Una vez realizado un análisis pormenorizado del *corpus*, nos proporciona ciertos datos a tener en cuenta. En primer lugar, tenemos clara predominancia en número de los relatos de ámbito urbano sobre los rurales: los primeros superan en 10 a los segundos.

Sin embargo, esto no quiere decir que haya menos violencia o sea menos grave en los rurales. Más bien al contrario. En estos últimos el asesinato es la muestra más abundante mientras que en los urbanos apenas ocupa un tercer lugar por detrás del maltrato y la violencia verbal.

He de decir que esta primera conclusión se extrae sin tener en cuenta los suicidios y accidentes, pues el añadirlos no cambia significativamente las cifras.

Además, si solo atendemos a las manifestaciones de violencia física encontramos que la cantidad en ambos ámbitos se iguala mucho: apenas hay la diferencia de un cuento.

En todo caso, lo que más llama la atención es que a pesar de contar con menos relatos de ambientación campestre, en estos encontramos más casos de asesinato y de violencia física. Es decir, no solo el tema abordado es más habitual en el marco rural, sino que es más grave en su ejecución.

Atendiendo a los tipos de violencia con los que trabajamos, el mayor número de ejemplos se hallan siempre en los cuentos de violencia social, quizás por su variedad.



Siguen los de violencia de género en el medio rural y los de violencia doméstica en los urbanos.

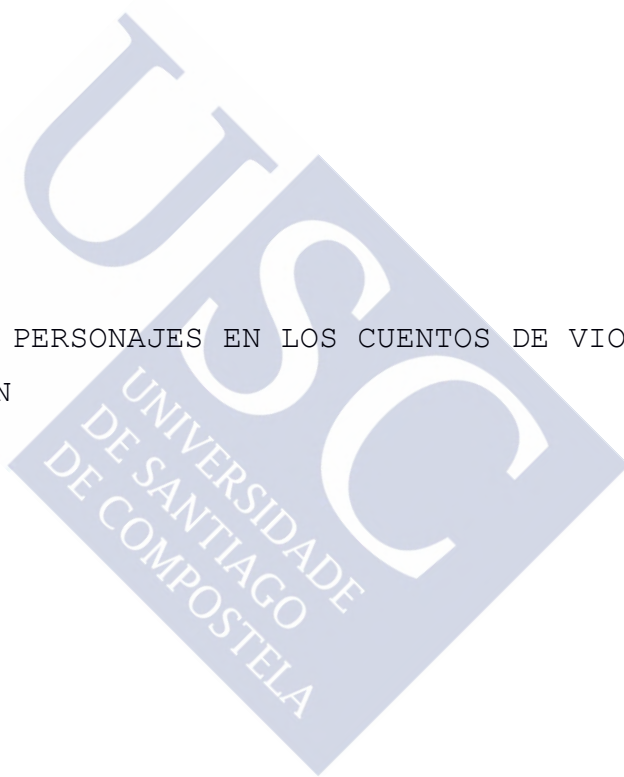
Finalmente, podemos concluir que existen múltiples casos y variedades de violencia en ambos ámbitos, que arrojan las siguientes cifras. De 63 relatos urbanos, en 22 hay un asesinato, en 25 maltrato y en 16 violencia verbal. En cuanto a los 50 rurales, en 25 se producen crímenes, en 15 maltrato y en 10 violencia verbal.

Para concluir, me gustaría resaltar una vez más que el tema que nos ocupa no aparece o se orienta de manera unidireccional, sino que cada relato contiene diferentes vertientes del mismo, que se desarrollan de diversas maneras. Existen, pues, grados intermedios de intensidad como insultos, golpes, burlas, palabras intimidatorias, etc. Son manifestaciones de la violencia aunque en menor proporción si los comparamos con otras manifestaciones más brutales.

A pesar de la variedad tipológica, es posible, como se ha visto, configurar grupos teniendo en cuenta la existencia de indicadores comunes que abarcan desde los motivos hasta la propia ejecución.

En todo caso, Doña Emilia consigue dar al tema de la violencia un tratamiento novedoso tanto por lo que se refiere a la historia como al desarrollo de la acción.

CAPITULO III. LOS PERSONAJES EN LOS CUENTOS DE VIOLENCIA DE  
EMILIA PARDO BAZÁN



### III.1. Caracterización individual de los personajes.

El personaje ha merecido la atención de la Teoría literaria. Los diferentes investigadores han proporcionado sendas definiciones y caracterizaciones de los entes ficticios que los escritores llevan a sus textos literarios. Para Cañelles estos "tienen que ser personas *singulares* que hagan cosas *concretas*, en un espacio *dado* y durante un tiempo *determinado*" (1999:94). Según Azuar (1987):

Un personaje no es [...] sino un centro vital capaz de liberarse de la fuerza centrípeta que hace converger todos los elementos de la novela en la mente del escritor y desarrollar, por sí mismo, mil vivencias contrarias, actos e ideas que escapan a cualquier control, otra existencia que, precisamente al resistirse a toda inducción mental, provoca el efecto mismo- el efecto vario y pintoresco- de la realidad. (1987:13).

Por su parte, Carmen Bobes, lo califica de "individuo anónimo de un grupo social del que es prototipo, no porque encarne sus valores sino porque se repite" (1990:44). Esta contempla, además, las diversas teorías que han existido a lo largo del tiempo, lo que clarifica el propio concepto. Tradicionalmente, el personaje era reproducción directa de personas reales a través de la copia directa o la selección y combinación de rasgos definitorios. Más modernamente, a nivel funcional, el personaje es la unidad sintáctica sobre la que se asienta la novela. Otros posicionamientos se han basado en la Sociocrítica, partiendo de los niveles sociales a los que pertenece el personaje, y la contraposición entre lo real y lo ideal. También, en la Psicocrítica, a través de estudios psicológicos en los que se analizan conductas, actitudes y reacciones. Sin embargo, la Teoría de la novela, aunando ambas directrices, defiende que las criaturas literarias muestran la realidad humana tanto individual como social.

Hamon, partiendo de un punto de vista semiológico define el personaje como "un conjunto de relaciones de semejanza, de oposición, de jerarquía y de orden [...] que establece [...] con los demás personajes y elementos de la obra" (1996:130). De modo que el ente de ficción -el "morfema vacío"- solo se llena al final del texto, pues se constituye a base de repeticiones, transformaciones y acumulaciones, aparte de sus oposiciones con respecto a los demás personajes del enunciado.

Partiendo de estas ideas, C. Bobes analiza la construcción del personaje por lo que dice, hace y la relación con las otras criaturas literarias y el narrador, y también por lo que piensan de él los demás personajes<sup>28</sup>. Para ella, la información sobre el personaje aparece de forma discontinua y tiene diversas fuentes:

1. El mismo personaje que, presentado como un nombre vacío, de valor meramente denotativo, va llenándose de contenido para el lector por medio de sus acciones, de sus palabras y de sus relaciones.

2. El personaje se realiza indirectamente por lo que otros personajes dicen de él, y por la forma de relacionarse con él; y

3. El personaje se construye también mediante los informes y datos que el narrador va ofreciendo sobre él (1990:57-58).

Además, para Foster, que distingue entre personajes planos y redondos, los primeros son estereotipos o

<sup>28</sup> Téngase en cuenta que ya Aristóteles en su *Poética* tiene en cuenta el discurso y la conducta del personaje para una definición: "Corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso. Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo compasión, temor, ira, y otras semejantes, y, además, amplificar y disminuir. Y es evidente que también en los hechos hay que partir de estas mismas formas, cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o de temor, de grandeza o de verosimilitud" (1974:198).

caricaturas y "se construyen en torno a una sola idea o cualidad" (1996:35), lo que les hace permanecer inalterables en la memoria del lector. Sin embargo, los redondos "son capaces de desempeñar papeles trágicos durante cierto tiempo, suscitando en nosotros emociones" (1996:38), sin resultar aburridos. Así: "un personaje redondo trae consigo lo imprevisible de la vida" (1996:38).

La mayor parte de los estudios centrados en el personaje se fijan únicamente en el novelesco, obviando al del cuento. Cañelles dice:

Tanto en el cuento como en la novela, el creador ha de sumergirse en la historia: eso tiene que ver con el proceso creativo, y no tanto con el género que se elija para narrar. Pero en el caso del cuento debemos estar más pendientes de lo que va a suceder que de las veleidades del personaje. En la novela, será el personaje el que en buena medida decida el desarrollo de la acción (1999:65).

Así,

en el cuento el hilo de la acción arrastra y condiciona al personaje, le abre bocas de metro y pasillos para que corra por ellos, le dice cómo debe ser y cuándo se tiene que tranquilizar. (1999:69).

La concepción de Cañelles implica que el personaje del cuento está dominado por la mano creadora, no tiene una existencia autónoma y se somete al devenir de la trama:

Podríamos decir, [...] que los personajes de los cuentos son una especie de caricaturas de las personas, mientras que los de las novelas serían personas propiamente dichas (1999:70).

Pero esto no es exactamente así. Si bien la morfología de la novela, propicia el desarrollo de criaturas complejas, el cuento crea sus propios recursos para que sus protagonistas sean algo más que meras marionetas movidas por el autor. Como dice Cañelles:

El narrador de cuentos no se puede permitir que el personaje invada el relato. Ha de escatimar las palabras, así que necesita crear la ilusión de humanidad en unas pocas frases bien elegidas.

De modo que:

La síntesis y la ausencia de complejidad de los personajes de cuento van a ir en beneficio del impacto que provocarán en el lector, como si fueran pequeñas granadas de mano, manejables pero cargadas de pólvora (1999:70-71).

También Rey se fija en la necesidad de "sintetizar el relato este aspecto [...] y ofrecer el perfil del individuo en una visión rápida" (1977:24), y admite que:

No siendo posible recorrer en detalle la vida de los personajes, ni ofrecer complicados retratos de su carácter, ni permitirle expresarse por medio de largos coloquios o monólogos (1977:24).

Se pregunta:

¿qué otras posibilidades de introspección le quedan al cuento aparte de limitarse a iluminar como en un relámpago una faceta acusada del personaje? (1977:24).

Y, responde que doña Emilia "fue más lejos en la tarea del estudio de caracteres. Su audacia consistió en mostrar a los personajes desde dentro, con lo que estos pudieron revelar de un modo más acusado su personalidad" (1977:24).

Por otra parte, el ente de ficción, de ser concebido desde una óptica realista, puede considerarse la "reproducción meticulosa del mundo exterior" (Eberenz, 1988:113). De ahí que represente tipos sociales muy conocidos no solo por Pardo Bazán, sino por el lector. En el *corpus* de relatos de doña Emilia, existen personajes arquetípicos que aparecen de manera reiterada tanto en los cuentos de ambientación urbana como en los rurales: la mujer fuerte, traducción literaria de sus ideas feministas; los intelectuales, los artistas, los empleados y funcionarios, los criados, los marginados, los bárbaros campesinos y los emigrantes e indianos (Eberenz, 1988: 133-156).

Paredes Núñez habla de personajes tipo cuando se refiere a los habitantes del mundo rural gallego que pueblan los relatos de la condesa, vienen del amplio conocimiento que doña Emilia posee de todos ellos tanto por

su capacidad de observación, como por la curiosidad ante lo que le rodea, especialmente los habitantes de su tierra. Sin embargo, para Paredes, Pardo Bazán no busca describir a un personaje concreto, "sino a un prototipo que reúne y condensa en sí los rasgos más comunes de la clase, modo de vida, o estamento social al que pertenece" (1979b:32). Así: el hidalgo, el abad, el cacique, el bandolero, el indiano, el campesino gallego o el curandero.

Por otra parte, y teniendo en cuenta las técnicas que utiliza la autora, Paredes Núñez comenta respecto del personaje tipo:

no es descrito a través de una sucesiva acumulación de datos en el lineal transcurrir de su vida o en el zigzag de diversos escorzos en el juego de la perspectiva, sino de golpe, en un segmento arrancado de su línea existencial, frontalmente y de relieve, tangible inmediatamente por la condensación de sus rasgos más característicos y definidos, como si se tratara de una sutil caricatura. En breves trazos, fuertemente visuales, el personaje queda definido en el intento de ajustar su descripción a la estructura del relato, no como algo accesorio o decorativo, sino como parte integrante de él y ocupando el exacto lugar y sentido que le corresponden (1979b:31-32).

En la creación de personajes Olivia Rodríguez encuentra tipos:

médico naturalista, artista, obseso ou maniático, cando non tolo [...] fidalgos vellos con criados fieis ou traidores, maiores e caciques, mariñeiros e campesinos máis ou menos primitivos e sempre intelixentes, artesáns, obreiros e menestrais, burgueses, militares, oficinistas e aristócratas. Nenos, adolescentes e animais (2005:54).

Habla también de arquetipos literarios, universales como el Tenorio, Otelo, Pandora,... o recreación de mitos gallegos como el sacaúntos, la Santa Compañía,... Entre todos conforman un conglomerado de ideas comunes de la época de la autora, del mundo al que pertenecía.

La utilización de una serie de recursos descriptivos: "lo general en lo particular", el "tic" caracterizador o el



"dato fisiológico" en los que incide Paredes Núñez, hacen patente el naturalismo de estas técnicas. Así, estos "cobran un nuevo sentido a través de su intensificación, o transformación en algunos casos, adaptándose con valor representativo a la nueva óptica" (1979b:32).

No obstante, y aun constatando las limitaciones que el género cuentístico conlleva en cuanto a la creación del personaje, la escritora coruñesa consigue darnos espléndidas muestras.

Teniendo en cuenta las aportaciones de la Teoría y la Crítica literarias sobre la caracterización y construcción de aquel a las que nos referimos anteriormente, me centraré ahora en el análisis de aquellas criaturas de ficción más interesantes o mejor elaboradas por Emilia Pardo Bazán, que, asimismo, suelen ser fundamentales en el avance de la historia, provocando consecuencias esperadas o quiebros sorprendentes en el desarrollo de la trama. Son asesinos, maltratadores, homicidas, infieles,... y por supuesto, víctimas que habitan en ambos ambientes: rural y urbano.

Serán tratados, como en capítulos anteriores, siguiendo una organización de mayor a menor grado de violencia.

#### III.1.1. Violencia que culmina en muerte.

##### ASESINATO

Es la forma más violenta que recoge el *corpus*. Se halla en los siguientes cuentos urbanos: "El Indulto", "La lógica", "Sobremesa", "En el presidio", "el delincuente honrado", "A secreto agravio", "La puñalada", "En el nombre del Padre...", "Un duro falso", "Así y todo...", "La cana", "Nube de paso", "La cita", "El mascarón", "La bandeja" y "Belona". También la hallamos en estos cuentos rurales: "Justiciero", "Un destripador de antaño", "Santiago el

mudo", "En silencio", "La novela de Raimundo", "El alambre", "So tierra", "Los buenos tiempos", "El comadrón", "Fraternidad", "Cena de Navidad", "La ganadera", "Rabeno", "El aljófar", "Inútil", "Nuestro señor de las barbas" y "Nieto del Cid".

En "El Indulto", el asesino es el marido de Antonia, la segunda víctima, y yerno de la primera. Sus matices se dibujan en pocos rasgos:

Mozo carnicero [...] el ladrón y asesino no era sino el marido de Antonia, según esta misma declaraba, añadiendo que desde tiempo atrás roía al criminal la codicia del dinero de su suegra, con el cual deseaba establecer una tablajería propia. Sin embargo, el acusado hizo por probar la coartada, valiéndose del testimonio de dos o tres amigos de taberna, y de tal modo envolvió el asunto, que, en vez de ir al palo, salió con veinte años de cadena (2003:128).

Este fragmento, que recoge los sucesos anteriores a la narración, se complementa con el juicio de los vecinos sobre el asunto: "no fue tan indulgente la opinión como la ley [...] Para el pueblo, no cabía duda en que el culpable debió subir al cadalso" (2003:128). Su conducta se condensa en la amenaza a su esposa por acusarle la cual será determinante: "el asesino la dejó avisada de que, a su vuelta, se contase entre los difuntos" (2003:128).

La descripción física viene de la focalización de Antonia: "Ella permanecía de pie, mirando, fascinada, aquel rostro curtido, afeitado y seco que relucía con ese barniz especial del presidio" (2003:134). En cuanto a su discurso, contamos con muy pocos ejemplos, aunque llama la atención el rechazo a su hijo: "¡Qué chiquillo tan feo! Parece que lo chuparon las brujas" (2003:133). La manera en que se dirige a Antonia tiene siempre tono de amenaza: "¿Me tienes miedo o asco, o qué rayos es esto? A ver cómo te acuestas, o si no..." (2003:135).

Lo que predomina en el comportamiento de este personaje es la calma y tranquilidad con la que actúa. Su conducta es

la unión de lo que resume el narrador sobre lo ocurrido en un tiempo anterior al del relato y estos pocos detalles que aparecen en el texto, pues en las páginas dedicadas a su regreso al hogar, únicamente come, duerme y, finalmente, huye atemorizado.

Antonia, que trabaja de asistente, es mucho más interesante en cuanto a su elaboración psicológica. El narrador nos dice de ella que: "era la más encorvada, la más abatida, la que torcía con menos brío, la que refregaba con mayor desaliento" (2003:127). Su pensamiento se nutre del terror que siente por su marido, por la amenaza de muerte y por la indiferencia ante los rumores de indulto: "¡Bah! Si habían de matarla, mejor dejarse morir" (2003:131). El derrotismo es consecuencia de la marca principal de su carácter: el miedo. Antonia tampoco tiene apenas discurso propio. De hecho, solo hay dos conversaciones importantes: la de la decepción ante el divorcio y la de la alegría ante noticia de la muerte del marido, con la consiguiente decepción al saber que es falsa.

En la creación del personaje de Antonia, destaca especialmente la relación con sus vecinos, quienes la conocen y defienden y siempre se muestran dispuestos a ayudarla.

"La lógica" es un cuento original desde el punto de vista del razonamiento del protagonista, como ya se ha comentado, pues Justino considera que en todo momento está haciendo lo correcto, al menos a largo plazo. Está luchando por la salvación eterna de las almas de los que más quiere -su familia- y por ello asesina a su hijo y a su mujer. Lo hace en sus momentos de máxima pureza: la infancia y cuando su esposa acaba de confesarse. Para él mismo busca la redención de sus pecados pagando en vida por sus crímenes y rezando.

El narrador realiza un detallado retrato del protagonista fijándose en su aspecto y en su comportamiento. Nos pone en antecedentes y presenta a Justino a través de la negación:

No vayan a suponer [que] fue en el mundo de los vivos algún malhechor de oficio, algún capitán de gavilla. No vayan a confundirle tampoco con los que asaltan casas para saquearlas, o dejan seco a un prójimo para apoderarse de su cartera, repleta de billetes de Banco. Ni menos le identifiquen con esos energúmenos poseídos de instinto brutal, que estrangulan a una mujer por celos o porque los ha desdeñado. A Justino nunca le dominaron furiosas concupiscencias ni bajas codicias; como que vivió entregado al estudio, a la meditación, chapuzado y sumergido en los insondables lagos del pensamiento, y colando por finísimo tamiz las ideas que otros menos cavilosos se tragan sin mascar. Distinguióse además Justino por su religiosidad exacerbada [...] (2004:695).

Físicamente: "había nacido con el cráneo puntiagudo, angosto, indicación exterior de lo elevado de sus especulaciones y lo espiritual de su modo de ser" (2004:695).

Lo más importante de este personaje es su discurso porque da cuenta de su razonamiento para la salvación de su alma y de la de su familia. La única opinión ajena que conocemos es la del sacerdote que le confiesa en la cárcel, quien lejos de entender su lógica le pide que se arrepienta por lo hecho:

El cura, hombre sencillo y limitado, cuando le presentó esta conclusión agudísima, no responde sino meneando la cabeza y murmurando ciertas frases que considero ilógicas a todas luces, por ejemplo: «La misericordia de Dios alcanza a los malvados, y con más razón a los ilusos y a los maniáticos dementes. Déjese de lógicas y rece y llore y arrepíentase todo lo que pueda» (2004:696).

Tanto en el caso anterior, como en el que vamos a estudiar, a veces las caracterizaciones físicas de los personajes sirven como reflejo de su carácter, algo bien observado en la poética realista-naturalista. Así, el narrador de "En el presidio" hace una completa descripción

aderezada de ideas pseudocientíficas sobre los rasgos físicos específicos de los asesinos:

El hombre era como un susto de feo, y con esa fealdad siniestra que escribe sobre el semblante lo sombrío del corazón. Cuadrado el rostro y marcada de viruelas la piel, sus ojos, pequeños, sepultados en las órbitas, despedían cortas chispas de ferocidad. De las orejas y las manos mucho tendrían que contar los señores que se dedican a estudios criminológicos. Hablarían del asa y del lóbulo, y de los repliegues y de las concavidades, de la forma del pulgar y de la magnitud, verdaderamente alarmante, de aquellas extremidades velludas, cuyos nudillos semejabán, cada uno, una seca nuez. Dirían, por remate, que los brazos eran más largos de lo que correspondía a la estatura. En fin, dibujarían el tipo criminal nato, que sin duda era el presidiario (2011b:355).

Sin embargo también atisbamos un resquicio de su humanidad en su resolución de no matar ni dejar matar, al chico. También se entrevé algo de su psicología en las razones que le llevan a cometer el crimen: lo ha prometido y además el muerto era peor que él. Del resto de personajes tenemos muy pocos datos. Sabemos que eran familia, la cual:

se componía de esta mujer, llamada Jacinta, de su hija, casada con Juanote, y de un hijo, niño de cuatro o cinco años cuando su padre desapareció, y del padrastro de Jacinta, que falleció poco antes de descubrirse el crimen. Por la razón que los muertos no se defienden, le cargaron al pronto la mayor culpa; pero los jueces entendieron que fue un comparsa, dominado por las dos mujeres, por la Jacinta en especial. (2011b:356).

Y el narrador nos da a entender que la operación estaba planificada y dirigida por la esposa, Jacinta, a la que pinta como una especie de *femme fatale*:

Negó hasta haber tenido conocimiento del crimen la mujer del muerto, que era guapa aún para sus cuarenta años, y muy melosa, muy insinuante, pero, como sabemos, capaz de atar a su hijito y ponerle en carne viva (2011b:358).

Resulta inusual que el niño, quien funciona como motor para que se descubra el crimen y enlaza ambos tiempos del relato, el de la muerte y el del descubrimiento del asesino, ni siquiera tenga nombre. Solo sabemos unos pocos

datos: es hijo de Jacinta y del finado; cuando ocurre el crimen apenas tiene 4 años y Juanote le salva la vida al sugerirse en el cementerio acabar con él. Pasados los años es quien confiesa a su tío Esteban todo lo ocurrido, a raíz de la terrible paliza que le da su madre.

En todo caso, del muerto no tenemos apenas conocimiento y la visión que recibimos del resto de personajes está claramente tamizada por la del narrador.

"Sobremesa" presenta un caso de clase social baja. La protagonista es una mujer pobre y desesperada que acaba con sus hijos porque ya no puede mantenerlos. Todas las opciones de asesinato se contemplan al asistir al de los dos mayores. El segundo se resiste a morir, lucha y su fallecimiento es más violento que el de sus hermanos. La mayor, Paloma, testigo de la acción de su madre, acepta la muerte como la mejor solución al plantearle esta la doble posibilidad de sobrevivir ella sola o morir.

Todos los datos que sabemos acerca de estos personajes llegan al lector a través de la historia marco. De la mujer se dice que era "hija del arroyo" (2004:94) y abandonada con sus cinco hijos por su marido a la miseria- "la mayor de diez años, de once meses el menor" (2004:94)-. Ella busca trabajo pero no "se improvisan de la noche a la mañana casas donde admitan a una asistente o una lavandera desconocida, famélica, hecha un andrajo, con un marido borrachín y de malas pulgas" (2004:94). Se hizo trapera pero el invierno la dejó en la ruina y por ello decide asesinar a los niños y suicidarse. Sus únicas palabras son las que le dirige a su hija antes de matarla:

Paloma [...] tu padre se ha largado, a tus hermanitos los he despachado y yo llevaré el mismo camino en seguida, porque no puedo más con la carga. ¿Te quieres tu quedar sola en este amargo mundo? (2004:95-96).



A través de sus acciones podemos entrever la desesperada situación económica en la que vive lo que le lleva a cometer semejantes actos de extrema violencia.

Los crímenes perpetrados para solventar algún problema de honra son muy habituales, independientemente de la clase social o las razones que los provoquen. Los personajes son seres normales que por diversas razones desembocan en un crimen sangriento intentando recuperar el honor.

En los cuentos de doña Emilia no se habla de premeditación, a pesar de que en algunos aparezcan planes claramente concebidos que llegan a funcionar pero sin haber tenido, aparentemente, tiempo de ser elaborados. Por otra parte, la consecuencia para los asesinos es variada: salen indemnes o son juzgados y condenados.

"El delincuente honrado"<sup>29</sup> es un caso complejo porque el criminal no es una persona agresiva y la víctima no ha cometido ninguna falta grave. El protagonista asesina a su hija porque en sus oídos resuenan las palabras de lo que debería haber hecho cuando su mujer huyó para ser cantante. En su mente se confunde la defensa del honor, perdido por el abandono de aquella, con la posible deshonra por los cantos de la joven. En realidad, el zapatero está vengándose sobre su hija inocente de la afrenta sufrida a causa de la conducta de su esposa.

El padre Téllez, uno de los narradores-personaje, nos cuenta cómo funcionaba la relación paterno filial:

El tal zapatero, después de haber tenido a la pobre muchacha rigurosamente encerrada entre cuatro paredes; después de reprenderla por asomarse a la ventana; después de maltratarla, pegándola por leves descuidos, acabó llegándose una noche a su

<sup>29</sup> Con el mismo título Jovellanos estrenó una comedia lacrimosa en 1774.



cama, y clavándola en la garganta el cuchillo de cortar suela (2004:457).

Físicamente, nos dice de él que era:

un anciano de blanquísimos cabellos, cara demacrada y ojos enrojecidos, merced al continuo fluir de las lágrimas, que poco a poco se deslizaban por unas mejillas consumidas, y a veces paraban en los labios temblones, donde el criminal, sin querer, las bebía y saboreaba su amargor. (2004:457).

Añade que el hombre se agarró a sus piernas pidiendo confesión y le contó su historia. El protagonista, constantemente afligido, amaba a la madre de la muchacha y por ello no superó su abandono ni los comentarios que esto provocó. De ahí nació su obsesión con la niña y su comportamiento asesino.

La hija se nos describe como una "criatura preciosa de diez y siete años [...] muy bonita, tan bonita como su madre" (2004:457-459) y tenía la misma costumbre de cantar, lo que la condujo a la muerte.

En este cuento sobresale la idea de la venganza por afrenta de honor, pero en vez de realizarse contra la supuesta afrentadora, la esposa, el zapatero utiliza a su hija, que aunque es inocente, le recuerda a ella.

"A secreto agravio..." tiene varios elementos interesantes en el triángulo amoroso que se presenta. En primer lugar, el título anticipa perfectamente el desenlace: secreta venganza<sup>30</sup>. Por otra parte, llama la atención con qué facilidad se vuelve asesina una persona honrada como Riopardo. Especialmente fascinante es el hecho de que todo el plan que este trama, en apenas unas horas

<sup>30</sup> Así reza el título -*A secreto agravio, secreta venganza*- del drama de honor de Calderón de la Barca escrito en 1635 y publicado en la segunda parte de sus *Comedias* en 1637.

desde que descubre la traición, le permite consumir su venganza y salir impune del crimen.

El protagonista, Riopardo, "moreno, afeitado, lucio, adquiriría ese aplomo que acompaña a la prosperidad [...] aprovechando el vigor de los treinta años y la salud férrea" (2004:591).

Su mujer, María:

linda muchacha, hija de un perfumista, apareció en la tienda desde el primer día, ayudando en el despacho a su marido y al dependiente. La cara juvenil y la fina habla castellana [...] Sin ser activa ni laboriosa como su esposo, María era zalamera y solícita y daba gozo verla, bien ceñida de corsé, muy fosca de peinado (2004:592).

Germán, el amante, aparece presentado con un doble aspecto, antes y después del cambio operado en él por María:

Mientras estuvo solo con Riopardo, [...] era hosco, indiferente y torpe; no se mudaba, no se rasuraba. María le arregló el cuarto [...] le surtió de buen lavabo, de toallas, le repasó la ropa blanca y le compró cuellos y puños, con lo cual el dependiente sacó a la luz su figura adamada, su rubio pelo rizado con gracia sobre la sien (2004:592).

A Germán solo le vemos pronunciar una frase cuando, en actitud impropia con su jefa, se refiere a la presencia de alguien más en la tienda. El discurso de Riopardo tiene que ver con su propio plan: "Creo que hay fuego... Huele a humo... Baje usted... ¡No, antes de pedir socorro hay que cerciorarse!... [...] Pase usted, mire a ver dónde es..." (2004:594). De hecho, todas sus palabras conducen a Germán cerca del fuego al que es empujado por Riopardo.

"La puñalada" ocurre entre dos jóvenes de clase trabajadora. Para Paredes Núñez (1979:8) "relata un caso de crimen pasional". El móvil del asesinato es la intención de Claudia de abandonar a su novio y casarse con un hombre adinerado. Onofre se siente herido en su orgullo y decaído en su honor.

Ella es "modistilla [...] una mujercita pequeña, de negros ojazos, de cintura delgada, de turgente pecho [...] mujer hasta la punta del pelo, coqueta, vanidosa, se moría por regalos" (2005a:313). El narrador también da cuenta de la visión del novio sobre ella: "era una gran chica, con su aire de señorita, su talle, que un dependiente de comercio había llamado de palmera" (2005a:314).

Por su parte, Onofre:

carpintero [...] mocetón sano y fuerte, de aborascados rizos, de hercúleos puños-un bruto laborioso y apasionado-. De su buen jornal sacaba lo indispensable para las atenciones más precisas; el resto lo invertía en finezas para su Claudia. Aunque tosco y mal hablado, sabía discurrir cosas galantes, obsequios bonitos (2005a:313).

Y en estilo indirecto libre, se completa el retrato: "¡y él, él, tan basto, tan encallecido, que ni firmar sabía! Verdad que tenía fuerza en los brazos y calor en el alma... y coraje para matarse con cualquiera, eso sí... ¿Bastaba?" (2005a:314).

Acerca de la pareja lo más provocador es la dicotomía opositiva que presentan: Claudia es menuda, fina, arreglada; Onofre es enorme, bruto, tosco y desaliñado.

La mayor parte del discurso de Onofre se conforma muy por extenso: desde que se fija en la joya que lleva Claudia, no regalada por él, hasta que decide investigar por su cuenta porque piensa que todos le engañan sobre el supuesto pretendiente: "Condenada de al... ¡todos conchabados para mentirme...!" (2005a:316).

El narrador ofrece en rápidos trazos el asesinato de Claudia:

En la esquina, distraídamente, [Claudia] tropezó, resbaló, quiso incorporarse. Una mano ruda la sujetó al suelo; una hoja de cuchillo brilló sobre sus ojos, y se le hundió, como en blanda pasta, en el pecho, cerca del corazón (2005a:317).

Después, la voz narradora muestra la conducta apática del novio que espera, sin rebelarse, su castigo:

Y el asesino, estúpido, quieto, no secundó el golpe -ni era necesario-. La sangre se extendía formando un charco alrededor de la cabeza lívida, inclinada hacia el borde de la acera; y Onofre, cruzado de brazos, aguardaba a que le prendiesen, mirando cómo el charco se extendía en hilos rojos, coagulados rápidamente (2005a:317).

"En el nombre del Padre...", el zapatero Santiago Elviña se convierte en asesino para salvaguardar el honor de su hija humillado por un militar y, en gran medida, el suyo propio al sufrir las burlas de este mismo personaje. Santiago tenía dos taras físicas, pues no veía de un cojo y era cojo:

sería la más gentil persona del mundo, si no adoleciese de dos o tres faltillas que, sin desgraciarle del todo, un tantico le afeaban. Eran sus ojos expresivos y rasgados, pero en el uno, por desdicha, tenía una nube espesa y blanca que le impedía ver: y su tez fuera de raso, a no haberla puesto como una espumadera las viruelas infames. El cabello (que en sus niñeces es fama lo poseyó Santiago muy crespo y gracioso) había volado, quedando sólo un cerquillo muy semejante al que luce San Pedro en los retablos de la iglesia [...] a no habérsele quedado la pierna izquierda obra de una pulgada más corta que la derecha, y estar el pie correspondiente a la pata encogida algo metido hacia dentro, y zopo. (2003:385).

El contraste con la descripción de la víctima, Armando Deslauriers, maestro de armas del regimiento de Borbón, es patente:

Tenía este tal muy arrogante muslo y pierna, y gustaba de realzarla, cuando salía a caballo por las tardes, con ciertas botas de montar de arrugado charol, que, según decía, nadie sabía hacer en España sino Santiago. Ni era la bien trazada pierna el único atractivo que realzaba al profesor de esgrima; podía envanecerse y alabarse de unos bigotes castaños, lustrosos de cosmético, un cuerpo ágil y estatuario, que el diario ejercicio del florete volvía más airoso, y, en el ramo de la indumentaria, preciarse de una colección de látigos con puño de plata, calzones de punto, corbatas flotantes y dijes de reloj en extremo caprichosos (2003:388).

Se trata de un guapo y joven militar que gusta a las mujeres y disgusta a padres, hermanos y novios. Su conducta

es reprobable: deja encinta a la joven y la abandona, y se burla del padre retándolo a un duelo porque piensa que lo va a dejar en ridículo. Su discurso da buena cuenta de su forma de pensar y de su actitud cínica y chulesca:

Señor Elviña, muy agradecido al honor que usted me dispensa pidiéndome mi blanca mano para su preciosa hija..., ¡y yo sería su marido con la mayor satisfacción!... pero tengo hecho un voto..., ¿no se dice así?, de castidad..., ¡vamos! De permanecer doncello. (2003:391).

Y lo que le dice a sus amigos lo caracteriza como un sinvergüenza sin escrúpulos:

Verán ustedes qué *bonne farce*- dijo el francés cuando el pobre diablo hubo salido-. *Cet animal là* no ha visto un sable. Le daré una paliza, para que no vuelva a molestarnos... y luego le traeremos aquí y le emborracharemos con ron... y le haremos bailar. A fin de que la broma sea completa, y que vean que no quiero abusar de su bobería, como él es tuerto, yo me vendaré un ojo... *Nous allons rire!* (2003:393).

También la voz narradora da notas sobre el carácter de Santiago:

fuera de la habilidad pedestre, no se buscase en él otro mérito ni señal de agudeza, discreción, ingenio, oportunidad o donaire. Había nacido llano de entendimiento, pobre de espíritu, crédulo en demasía, más que por necesidad o simpleza, por candidez y bondad de corazón (2003:386).

Su conducta, dictaminada por su rigidez moral y la búsqueda de una reparación de honor, choca con las chanzas de Deslauriers sobre su aspecto y profesión. El discurso de Elviña refuerza la idea de persona simple. Es la vecina la que le comunica las novedades del embarazo de la hija. Santiago expresará al militar sus deseos de que contraigan matrimonio pero este responde, como antes señalamos, con comentarios ignominiosos. Finalmente se propone un duelo que el zapatero acepta y gana. Su sentido práctico será el que se imponga.

En este cuento también tenemos cierta constancia sobre lo que el resto de personajes opinan sobre los dos

oponentes. De Santiago, los vecinos creen que no ve la traición del francés y sus maneras para escarmentarlo. De Armando, la visión que tenemos es la de sus amigos, que están de acuerdo con todo lo que hace y dice, y le ríen las gracias y no esperan que, contra todo pronóstico, el zapatero conseguirá la reparación de su honor.

El orgullo de un personaje puede culminar en un crimen en defensa de este honor y de su amor propio. Esto conduce, en "Un duro falso", a Natario al furioso asesinato de su maestro zapatero, el señor Romualdo. Gracias al narrador se nos va trazando un retrato del aprendiz: "cabeza, redonda y rapada [...] desmedrado granuja" (2005b:171). Más llamativo es lo que nos dice sobre su personalidad:

su huraña tristeza, su aire de persona herida por la suerte [...] a Natario le dolía, como sabemos, el punto de honra maldecido [...] él, Natario, viviría de su sudor, pero con la frente alta (2005b:172-173).

Estas características psicológicas explican su violenta reacción ante la injusticia de infligir un corte mortal en el cuello de su patrón.

El maestro es mezquino, culpa al muchacho de engaño y lo acusa de robo sin pruebas. Además, lo amenaza e insulta, e incluso lo golpea violentamente por ladrón utilizando sus "dos brazos fuertes [y] puños enérgicos" (2005b:174). Su manera de pensar se muestra en su discurso amenazante y conducta.

Otro tipo de criaturas literarias interesantes son aquellas con capacidad para manipular a los demás personajes de la historia hasta llevarlos al crimen. En realidad los verdaderos asesinos son unos y los acusados otros. El final puede presentar dos vertientes dependiendo de si se descubre al verdadero culpable o no.

"Así y todo..." recoge no solo el asesinato sino, la inducción al mismo por parte de la Capitana, ya que ella y Ramiro Quesada mantenían una relación.



La víctima es el joven teniente Ramiro Quesada, incitado a cometer asesinato por una mujer, y que será declarado único culpable del crimen. La viuda del capitán, amante del teniente e instigadora del crimen, saldrá totalmente impune del crimen.

El criminal, Ramiro, es "mozo de arrogante figura y ardorosa cabeza, uno de esos atolondrados simpáticos, a quienes queremos como se quiere a los niños" (2004:443). Su personalidad sufre un cambio drástico que es notado y apuntado por su amigo Carmona, personaje-narrador: "De repente noté que Ramiro se volvía huraño, y retrayéndose de mi trato y compañía se daba a andar solo, como si tuviese algo que le importase encubrir" (2004:444). Su conducta se modifica al enamorarse de una mujer casada, y lo que comprueban sus amigos.

La instigadora es descrita por Carmona:

una de esas hembras que no calificaré de muy hermosas, pero peores que si lo fuesen: morena, menuda, salerosa al andar, descolorida, de ojos que parecían candelas del infierno y una cintura redonda de las que se pueden rodear con una liga (2004:444).

No tiene discurso ni voz propios, y su comportamiento aparece relatado por Ramiro, ejecutor del crimen:

su marido, a quien ofendíamos, me parecía mi enemigo personal, el obstáculo a nuestra felicidad; le odiaba... creo que más de lo que la amaba a ella. Así que ella lo notó... [...] empezó a insinuarme, con medias palabras, la posibilidad del crimen. No hablábamos claro de ese asunto, pero nos entendíamos perfectamente; formábamos planes de retirarnos al campo después, y hasta -mira que detalle- ella se compró un traje negro nuevo, diciendo que eso siempre sirve. Como un tornillo se fijó en mi cerebro el propósito del crimen. Y así que ella me vio resuelto, se franqueó, me exaltó más, me ofreció que compartiría mi destino, fuese el que fuese... (2004:446).

Por supuesto, en este caso no tenemos una visión neutral de la Capitana, pues todo cuanto sabemos de ella está tamizado por la óptica de Ramiro Quesada para narrar



la instigación al crimen, y por Carmona para hablar de su impunidad y nueva vida tras la muerte de su marido.

"La cana" es un relato policíaco, como ya se ha apuntado, en el que se intenta acusar a un inocente. El asesino es Laurencio Cabrera. En palabras del protagonista-narrador del relato-, un: "compañero de aula, uno de esos a quienes llamamos amigos porque anduvimos con ellos en jaranas y bromas" (2005b:411), que describe así:

mal aspecto y derrotadas trazas [...] El vicio había degradado su cuerpo, y la miseria se revelaba en su ropa desechable. Parecía un mendigo. Al moverse, exhalaba un olor pronunciado, a tabaco frío, sudor y urea. (2005b:411-412)

Laureano ruega al protagonista "en frases angustiosas que le prestase cierta suma [...] si no la tenía, era capaz de pegarse un tiro en los sesos" (2005b:411-412).

Cabrera presenta varios cambios de actitud que son agudamente observados por el narrador. El más llamativo es el que se produce al hablar del dinero de su tía Elodia:

el paso de un estado que debía ser en él habitual - el cinismo pedigüño, la comedia del sable-, a una repentina, íntima resolución, que endureció siniestramente sus facciones. Dijérase que acababa de ocurrírsele algo extraño (2005b:412).

Otro cambio importante es el que se observa en la indumentaria y actitud de Laureano en su segundo encuentro: "se había atusado y arreglado un poco. Traía las manos relativamente limpias, hecho el lazo de la corbata, alisadas las greñas" (2005b:414). Toda su actitud e incluso su discurso, orientados a destacar la ausencia del amigo, resultan sospechosos:

Pero ¿en qué agujero te colarías?;Qué ficha! Tres horas no te las has pasado tú azotando calles... A otro con esas... ¿Te crees que somos bobos? Como si uno se fiase de estos que vuelven del campo... [...] ;Yo, en mi domicilio! (2005b:414).

En este crimen hay dos víctimas: la asesinada, la tía Elodia, por causas económicas; y su sobrino, que resulta inculcado. Este no puede presentar una coartada creíble sin

comprometer a Leocadia, con la que había estado, lo que despierta sospechas, incluso después de que se descubra la verdad.

De sí mismo dice: "un muchacho, por formal que sea, que viene del campo, de un pazo solariego, donde se ha pasado el otoño con sus papás, la libertad le atrae." (2005b:411). Esa libertad es la razón de que no avise a su tía de su presencia en la primera noche y poder ver a Leocadia. Su diálogo es breve y no aporta demasiada información hasta que menciona la cana ante el juez: "Y en el mismo punto - ¡un chispazo!- me acordé del hilo brillante, enredado en el botón del raído chaqué" (2005b:417). Y continúa: "Todavía estaba allí la cana, cuando hicieron comparecer al criminal..." (2005b:418). Un pequeño motivo que condena a Cabrera.

"Nube de paso" también es un relato de misterio que cuenta con varios personajes importantes ejerciendo de detectives. Se trata de un relato enmarcado en el que por una parte están los participantes de la conversación que resuelven el crimen, y por otra los propios implicados.

Entre los detectives aficionados solo aparecen definidos el propio yo narrador y un registrador, Donato, quien además era amigo y compañero de hospedaje de la víctima, Clemente Morales.

De las personalidades de ambos personajes destaca la manera en que interactúan. El narrador-personaje formula preguntas que llevan a Donato hacia una respuesta sobre el crimen. En ocasiones, alaba la inteligencia de su interlocutor sin dejar notar que son agudas preguntas las que lo están guiando hacia una respuesta.

Todos los personajes implicados en el crimen son descritos a través del prisma óptico de Donato, el registrador y uno de los narradores, que también los valora.

La patrona: "era una buena mujer, viuda, fea, de irreprochables antecedentes, incapaz de matar una mosca. La noche fatal se acostó a las diez y nada oyó" (2005b:424).

Clemente Morales, víctima, estaba muy implicado en sus estudios, por lo que no había acudido aquella noche a la fiesta con sus compañeros de hospedaje. No tenía dinero en la habitación ni amoríos conocidos. Era:

el chico más formal, más exento de vicios, más libre de malas compañías que he conocido nunca. Retraído hasta lo sumo, muy estudioso; nosotros, por efecto de esta misma condición suya, le tuvimos en concepto de un poco chiflado. Ya ve usted: todos fuimos aquella noche a divertirnos y a correrla, menos él, y si hubiese ido, no le matan... Para dar a usted idea de lo que era el pobre, se acostaba muy temprano, y encargaba que le despertasen así que amanecía, sólo por el prurito de estudiar (2005b:425).

Sus estudios, que se centraban en algo relacionado con la navegación aérea son la clave de su muerte. De hecho, Donato y el personaje-narrador consideran asesino a un amigo y patrocinador de Clemente:

Había, había un amigo, un ingeniero belga, que le daba dinero para experiencias... ¡Un barbirrojo, más antipático que los judíos de la Pasión! ¡Y hasta judío creo que era! ¡Seré yo estúpido! ¡No haber comprendido! ¡No haber sospechado! ¡El bandido del extranjero fue, y para robarle el fruto de sus vigiliass! ¡Dejó los papeles inútiles y cargó con los que valían, y sabe Dios, a estas horas, quién se está dando por ahí tono y ganando millones con el descubrimiento del infeliz! (2005b:426).

Los personajes del relato enmarcado no tienen voz propia y aparecen distorsionados por la perspectiva de los del relato marco, el registrador y el narrador, pues viven únicamente a través de sus recuerdos.

"La cita" es también un relato de tipo policiaco detectivesco en el que un donjuán se ve implicado en un asesinato a base de engaños. El protagonista, Alberto Miravalle, cree que las mujeres lo adoran, lo que influye en su peculiar personalidad:

Como tenía la ingenuidad de dejar traslucir su engreimiento de hombre irresistible, la leyenda se formaba, y un ambiente de suave ridiculez le envolvía. Él no notaba ni las solapadas burlas de sus amigos en el círculo y en el café, ni las flechas zumbonas que le disparaban algunas muchachas, y otras que ya habían dejado de serlo.

Dada su olímpica presunción, Alberto no extrañó recibir por el correo interior una carta sin notables faltas de ortografía, en papel pulcro y oloroso, donde entre frases apasionadas se le rendía una mujer (2005b:419).

En este caso, toda su manera de actuar funciona en su contra. Su engreimiento apenas le hace sospechar un momento sobre las motivaciones de la carta, suficiente como para que investigue a la supuesta autora. Alberto actúa tratando de permanecer en el anonimato para llevar a cabo un acto amoroso, pero todo su comportamiento y actitud se confunden con precaución criminal:

Todo le acusaba: sus paseos alrededor de la casa de la víctima, el haber dejado tan lejos el «simón», su fuga, su alteración, su voz temblona, sus ojos de loco... (2005b:421).

En este cuento no sabemos nada del asesino, únicamente que tenía una extraordinaria inteligencia para conseguir implicar a Alberto y que nadie reparase en la verdad, excepto el abogado de este. En cuanto a la víctima, una parte la conocemos por el propio Miravalle:

Y supo que en el piso entresuelo habitaba una viuda, joven aún, de trapío, aficionada a lucir trajes y joyas, pero no tachada en su reputación [...] En el suelo yacía una mujer muerta, caída al pie de la cama. Sobre su rostro amoratado, el pelo, suelto, tendía un velo espeso de sombra. Los muebles habían sido violentados: estaban abiertos y esparcidos los cajones (2005b:420-421).

El abogado supone que ya se veía con alguien, probablemente el asesino.

En "El mascarón" hay dos personajes: la señá Cipriana y la máscara que da título al relato. De ella sabemos que se preocupa por su negocio, solo cierra porque la convence el sobrino, y que es preñada y viuda. Físicamente:

No era ningún vejestorio, apenas cuarenta, carnes lozanas, firme «dentaúra» y mata de pelo gruesa y reluciente [...] Era seña Cipriana mujer de bien, pero de suma normalidad, sana y cálida la sangre. Se trató a sí misma de sosa (2011b:278).

El mascarón por su parte era "de recia contextura, guapo mozo, «un tipazo», como se dice" (2011b:279) y comenta ser de Cádiz y ebanista, aunque el narrador hace notar "que las yemas que estaba calzando no tenían callo alguno, y aunque fuertes, eran de holgazán" (2011b:279). Su actitud es de seducción: sus ojos "insolentes de galantería, de nacarada cornea, húmedos de vida, bebían el rostro de la mujer. ¡Besaban ya aquellos atrevidos ojos!" (2011b:279), aunque luego pasa a la acción clavándole una faca y robándole.

Los niños a veces son víctimas como ocurre en "La bandeja", a medio camino entre el asesinato y el homicidio. En realidad solo vemos al personaje de la madre, la señora de Martel, Carola, obsesionada por la fiesta a la que quiere asistir, lo que no logrará porque su hijo se ha puesto enfermo:

¡Qué mal caía la enfermedad del nene! ¡Precisamente aquel día, el lunes de Carnaval, señalado para el *costumé* en casa de Ambas Castillas! [...] Desde hacía tres años [...] trataba de conseguir la relación y el convite de la Ambas Castillas, sin lograrlo. (2011:489).

El niño: "el único, una monada, un chiquitín de dos años, moreno como su madre, de cabeza rizada" (2011:490), padecía convulsiones que el médico recomienda no descuidar, al tiempo que prescribe la administración correcta de los medicamentos, colocados sobre una bandeja.

Llega el disfraz y Carola se lo prueba. Mientras sigue convenciéndose de ir a la fiesta, el pequeño empeora:

Dio un grito de placer. Estaba hermosísima [...] Y no poder lucir aquel traje [...] ¿Quién sabe? De aquí a la noche... [...] ¡Pasaba de la hora de la cucharada! [...] el haberse olvidado de la cucharada podía ocasionar que el chico se empeorase, y si se empeoraba, ya

definitivamente... [...] ¿Era o no era mala sombra? Nada; que no iría a la fiesta; que no luciría el traje; que no gozaría ese triunfo de vanidad femenil (2011:491).

Centrada en sí misma se distrae y no administra al niño las medicinas, quien finalmente, muere:

Otra vez, en su contrariedad, olvidó la cucharada, los remedios... [...] ¿Después de todo, por qué no había de ir? El niño no estaría ni mejor ni peor por eso [...] Realmente, ¿Qué hacía con quedarse allí, que hacía? Ya, ¿para qué?... (2011:492).

"Belona" relato de guerra. Cuenta con dos personajes principales pertenecientes a bandos contrarios. Jacinto Aguilar, miembro del ejército cristino, está prisionero, de un cabecilla carlista, el *Zurdo*. Jacinto era:

un oficial. Venía suelto, arrogante y despreciativo, fruncido el rubio ceño, contraídos los labios juveniles por una mueca colérica, como si retase a los que, sorprendiéndole en la avanzada, le habían cogido casi sin lucha, sin darle tiempo a una defensa leonina [...] como no esperaba misericordia, quería al menos morir en actitud de caballero y de valiente [...] El cautivo entró, siempre altanero y firme: pero guardando esas fórmulas de respeto a que nadie falta en campaña, saludó militarmente (2011a:277-278).

Físicamente, lo vemos a través de los ojos de su enemigo: "rasgos de la conocida fisonomía paternal: el ceño algo severo, el arranque del pelo muy bajo, los ojos garzos, claros; el gesto reservado y señoril" (2011a:279).

Confiesa que solo lleva ocho días en campaña y se deja agasajar por el cabecilla:

su actitud reservada cambió insensiblemente y empezó a fantasear con optimismo el porvenir. ¿Era posible que aquel íntimo amigo de su padre le sacrificase a él, a quien no tenía motivo alguno para querer mal? ¿Se invita a un hombre a la mesa, se le obsequia, con ánimo de destrozarle horas después la cabeza a tiros? (2011a:279).

Toda su personalidad está llena de inocencia al pensar que porque el *Zurdo* conoce a su padre, y además le ha invitado a cenar, no le matará pese a pertenecer a bandos contrarios. Aguilar, "ya conocía de oídas la siniestra



fama" (2011a:277) del carlista. Y el narrador nos da datos sobre su manera de actuar con los vencidos:

Era orden del cabecilla que se le llevasen directamente los prisioneros, de los cuales sacaba, con su astucia característica de leguleyo, con su cautela de perseguidor y perseguido que combate empleando la precaución tanto como las armas, noticias e indicaciones útiles (2011a:277).

Pronto intenta convencerlo de que se cambie de bando, al descubrir de quien es hijo:

-¿Y su padre de usted se llamaba don Cayetano de Aguilar, oidor en la Audiencia de Zaragoza? ¡Hola! Pues si yo he sido íntimo amigo suyo. Entonces no me apodaban el Zurdo, porque no sabían que al tirar a los pájaros me servía de la izquierda... Entonces se me conocía por don Joaquín Jimeno, fiscal de aquella misma Audiencia. ¡Las partidas de tresillo que hemos jugado su padre de usted y yo! Y le advierto a usted, y usted bien lo sabrá, que su padre no fue nunca cristino. ¡Sí, cristino él! Partidario era de lo que somos los españoles leales (2011a:278).

La simpatía que siente por el joven se percibe a lo largo de la conversación, y aunque siente lástima al darse cuenta de que no se pasará a los carlistas, esto no impide que actúe como el militar que es y de la orden de fusilamiento.

"Justiciero" presenta dos personajes principales: el Verdello y su hijo Leandro. Del padre se puede intuir que es de complexión fuerte: "su cuello de toro" (2005a:215), "fornido brazo" (2005a:216), "robusto y atlético" (2005a:217). Psicológicamente, se entrevé su manera de ser y posición moral a través de las palabras del narrador:

¡Buen oficio para el hombre que gasta pelos en el corazón, que de nada se asusta y se lleva en el cinto sus cuatro docenas de onzas [...] en un bolsillo del chaquetón el revólver cargado, y en otro la navaja [...] Y solo un Verdello es capaz de andar siempre atravesado por los caminos, sin parar, aguantando heladas, lluvias y calores. [...] Al despedirse del chico con efusión de cariño brusco y bárbaro, medio a pescozones, el padre le leyó la cartilla: «Aquí se cumple... Aquí el hombre se porta, y si no, ojo conmigo... Honradez...



Trabajar... Como te descuides en lo menor, ya puedes prepararte ¡rayo!» (2005a:216).

Esta es la actitud del Verdello cuando se da cuenta del comportamiento de su hijo:

el arriero, entre juramentos y blasfemias, repetía: -¡Has robado..., cochino! [...] Echaba espuma por la bica, braceaba, cerraba los puños... De repente se aquietó. Para quien le conociese, era aquella quietud muy mala señal. Callado, derecho en medio de la cocina, alumbrado por el hediondo quinqué de petróleo y las llamas del hogar, parecía una grosera estatua de barro pintado, con trágicos rasgos en el rostro, donde se traslucían los negros pensares. (2005a:218).

De Leandro sabe menos el lector. Su conocimiento le llega a través del padre:

No tenía otro hijo varón. [...] Este chico, Leandro, endeble nació y endeble se crió [...] no quiso que Leandro siguiera el perro oficio. El muchacho estaría mejor a la sombra, bajo tejas, abrigado y comiendo a sus horas. Y así que cumplió los trece años, le colocó en una tienda de Auriabella, una casa muy decente. [...] Era listo el chiquillo, sabía despachar, complacer, y ascendía poco a poco desde la escoba de barrer la tienda y las cabezas de cardo de alzar el pelo a los paños, al libro de contabilidad. [...] ya tenía sus diez y nueve años. Alusiones y reticencias del principal habían puesto al padre en sospechas de que Leandro andaba en pasos algo libres. (2005a:215-217).

Del lujo, atemorizado y suplicante, al lector de que el Verdello es hombre de palabra y cumplirá su amenaza:

Como el muchacho callase dando mayores señales de abatimiento [...] Con inmensa angustia, con un movimiento infantil, Leandro quiso echarse en brazos del padre [...] El muchacho rompió a sollozar [...] Leandro se desvió de un salto rápido, de instinto animal [...] Y aquel temblor de antes, el de los dientes, el de las manos, descendió a sus piernas flacuchas de mozo enviciado en mujerzuelas, y le doblegó, y le hizo caer postrado, medio de rodillas, balbuceando: ¡Perdón! ¡Perdón! El padre se acercó, vio a la semiclaridad de los astros dos ojos dilatados por el terror, que imploraban (2005a:217).

Pasamos ahora a abordar los personajes, verdugos y víctimas, de los cuentos de violencia en el ambiente rural.

Para ello, es necesario tener en consideración la visión del campesinado gallego que tiene doña Emilia. Para la condesa, los campesinos son auténticos seres humanos, de carne y hueso, apegados a una tierra que normalmente no les pertenece, y no les asegura su supervivencia (Paredes Núñez, 1979b:54-55). No tienen nada que ver con el campesino de la tradición literaria horaciana de la "alabanza de aldea o locus amoenus" sino que son "rudos, astutos, e ignorantes" (Paredes Núñez, 1979b:54). Son personajes que se nos muestran en toda la crudeza de su realidad cotidiana.

Dentro del campesinado destaca el papel de la mujer, la que realmente lucha por la subsistencia de la familia. Son mujeres de carácter y constitución fuertes, y trabajadoras, elementos necesarios para llevar a cabo las pesadas tareas del campo a la par que los hombres, y capaces de competir con ellos en cualquier menester. Su figura se muestra "doblada y envejecida por la rudeza de las faenas agrícolas y el peso de su numerosa prole." (Paredes Núñez, 1979b:55)

El tratamiento que se da al personaje tipo del campesino gallego es negativo, pero de enorme realismo. Son figuras deprimentes que se deslizan por la diversidad de los cuentos sin llegar a medrar nunca ni como caracteres ni en sus bienes. Por otra parte, sus intentos de lucha contra la pobreza a la que se ven sometidos conlleva actos de enorme crueldad propiciados por la desesperación. Se mantienen así ligados a una tierra que los absorbe y que, de hecho, los determina como medio en el que habitan.

Son personajes estáticos, incapaces de avanzar en el mundo que les rodea y, al mismo tiempo, asustados de conseguirlo. Además sus reacciones tienden a la respuesta violenta, bien para mantener su situación, bien para acceder a una pequeña mejora. En todo caso, para Pardo Bazán, estas limitaciones están producidas por las

dificultades que se les presentan, aunque no merme su culpa e intente comprender su manera de ser.

Para realizar nuestro análisis conviene ahora detenerse en los aspectos espirituales del campesinado gallego. Este vive en un mundo plagado de creencias y supersticiones en que se entrecruzan lo mágico y lo religioso para conformar un acervo cultural peculiar. Así, la muerte está presente en todos los aspectos de la vida del campesino gallego, la convivencia con este elemento da lugar a un tipo de carácter concreto y una serie de ideas sobre la existencia presente y futura. El contacto con el más allá y la presencia de la Santa Compañía -procesión de almas en pena que anuncia el fallecimiento de alguien- dan buena prueba de ello.

El campesino gallego, base de la sociedad rural, es uno de los tipos de los que habla Paredes Núñez (1979b). Los relatos que los acogen son de un "verdadero documento" de su vida (Paredes Núñez, 1979b:54):

su lucha cotidiana por la subsistencia, sus problemas y preocupaciones, sus ideas, las estructuras socio-económicas, políticas, culturales, mentales, y, espirituales [...] Totalmente fieles a la prosaica realidad del diario vivir, nada hay en ellos de poético: rudos, astutos e ignorantes, conllevan con fatalista resignación su miseria y su pobreza (1979b:54-55).

Villares Paz contempla al campesinado gallego desde un punto de vista socioeconómico, subrayando el yugo del foro<sup>31</sup> y afirmando que incluso en época de desamortización "moi pouco participaron os campesiños [...] Os labregos reafirmáronse no seu dominio útil" (1982a:168). En general

<sup>31</sup> "Tipo de contrato esencialmente agrario, de longa duración, eventualmente perpetuo, polo que una persoa ou institución cede a outra o uso e proveito dunha cousa ou ben, a troques do cumprimento de diversas condicións previamente estipuladas" (Villares Paz, 1982a:143-144).

los campesinos parecen sujetos a las ideas forales del reparto territorial que vienen históricamente de lejos. Sin embargo, en el proceso reformador de la desamortización no se alzan como elemento destacable del cambio.

Villares Paz también enfoca sus críticas hacia las reflexiones generalizadoras sobre el reparto de la tierra:

Que oscilan desde atribuir el minifundismo agrario a la legislación decimonónica o a las especiales características del derecho consuetudinario gallego, hasta achacar tal fenómeno a la excesiva presión demográfica sobre el suelo o a causas más aleatorias como el pretendido apego del campesinado a la tierra y a su pequeña explotación (1982b:17).

En los cuentos de doña Emilia se muestran las tensiones que vive este sector de la población gallega, motivadas por la excesiva parcelación de la tierra, las abusivas rentas o los sacrificios que se ven obligados a hacer. Pero también vemos las ferias, los antagonismos parroquiales, la reciprocidad en las tareas agrícolas, etc... Y, en especial, destaca el universo espiritual, el mundo de las supersticiones y creencias, dominados, como antes señalamos, por la presencia de la muerte, asociada a la «Santa Compañía», los diversos augurios y los rituales fúnebres. Además, la magia y la brujería tienen su lugar, de la misma manera que los maleficios o el aojamiento.

Algunos de estos aspectos aparecen en "Reconciliados", "Un destripador de antaño", "Planta montés", "Sin querer", "Eterna ley", "Geórgicas", "La Compañía", "El molino", "El oficio de difuntos", "Maldición de gitana", "La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)", "Los buenos tiempos", "Los huevos arrefalfados", "La amenaza" y "La hoz"<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> No mencionamos aquí "Justiciero", un caso muy peculiar.

En "Un destripador de antaño" aparecen unos personajes interesantes. Sin embargo, como ya hablé de él, me centraré en los más relevantes con respecto a la acción violenta.

Minia es la protagonista indiscutible del relato a pesar de su ausencia en la acción. El narrador la describe así de forma acorde al tópico pastoril:

Niña como de trece a catorce años [...] Minia encarnaba el tipo de la pastora [...] En la aldea le llamaban roxa pero en sentido de rubia, pues tenía el pelo del color del cerro [...], de un rubio pálido, lacio [...] la carita, algo tostada por el sol, oval descolorida donde solo brillaban los ojos con un toque celeste [...] iba descalza y el pelito lo llevaba envedijado y revuelto (2005a:6).

Los rasgos de carácter se apuntan mediante simples pinceladas ilustrativas que se centran en los dos aspectos fundamentales de su personalidad: la religiosidad y el deseo de morir para evitar tanto dolor:

A la rapaza del molino le habían puesto Minia en la pila bautismal, y todos los años, el día de la fiesta de su patrona, arrodillábase la chiquilla delante de la urna, tan embelesada con la contemplación de la santa, que ni acertaba a mover los labios rezando [...] La chiquilla volvía de la iglesia ensimismada y absorta. Era siempre de pocas palabras; [...] a no ser que los vecinos la dijese que «se parecía mucho con la santa» (2005a:7-8).

Esta religiosidad tiene que ver con la extraña afinidad que existe entre la vida de la santa de su nombre y la de la niña, cuyo martirio final anticipa el desenlace. Su fortaleza ante las penalidades, rodeada de desprecio y maltrato, se aprecia en algunos pasajes: "sólo quedaba Minia, victima sufrida y constante. La niña recibía los golpes con estoicismo, palideciendo a veces" (2005a:10). Otros ilustran los deseos de muerte como fin del sufrimiento:

Minia no se quejaba jamás. Estaba un poco más descolorida y perpetuamente absorta, y su cabeza se inclinaba a veces [...] la muchacha sufría en secreto angustia mortal, inexplicables mareos,

ansias de llorar, dolores en los más profundo y delicado de su organismo, misteriosa pena, y, sobre todo, unas ganas constantes de morirse para descansar yéndose al cielo (2005a:12).

No existe feminismo en el personaje de Minia. Es una muchacha sumisa y resignada que no solo se deja superar por las situaciones, sino que acepta de buen grado su propia esclavitud, sin luchar contra su situación y únicamente deseando huir de ella a través de la muerte. Las características psicológicas de la niña se apuntan más que explicitan, para componer, a través de una serie de pinceladas, un personaje de gran patetismo.

López Quintáns la señala como elemento importante de la atmósfera imprecisa que transfigura el mundo cotidiano campestre. Destaca, además, el papel de mártir de la muchacha pues "representa lo extraordinario en un mundo primitivo, la pureza en un mundo oscuro, la inocencia en un universo brutal" (2005:281).

El resto de la familia de molineros lo componen Pepona, Juan Ramón, tío carnal de Minia y sus dos hijos, fuera del matrimonio: Juan Ramón y Melia, de la que apenas se menciona que es costurera.

La primera percepción que tiene el lector de Pepona es en contraposición con Juan Ramón: "la molinera, más fuerte, huesuda y recia que su marido, también era capaz de pegar en buena moneda el cachete" (2005a:10). En pocas palabras es la imagen de una mujer brutal y fuerte, incluso se podría decir que masculinizada, especialmente si tenemos en cuenta como se enfrenta a los problemas.

La impresión inicial de Pepona resulta positiva pues es la única que intenta mantener a la familia. Sin embargo, su descripción se hace en términos negativos:

mujer avara y codiciosa, ahorrona hasta de un ochavo, tenaz, vehemente y áspera. Levantada antes que rayase el día, incansable en el trabajo (2005a:10).



Todas estas características nada halagüeñas para el personaje concuerdan, como indica Paredes Núñez (1983), con las características propias de la aldeana gallega: una mujer poco femenina, recia e incansable trabajadora cuya única razón para existir parece ser el cuidado de su familia, los cuales se van negativizando en función del desarrollo del relato.

La figura de Pepona es quizás una de las más elaboradas del cuento. Tras esa primera aparición encarnando el ideal de campesina, la siguiente la enmarca dentro de los personajes activos y malignos. Se trata del episodio en que intenta convencer a su marido para robarle al clérigo y así poder pagar el arriendo. Más adelante la encontramos camino de Santiago para vender en el mercado, en compañía de la Jacoba, y quejándose por tener que ir a suplicar al apoderado que le retarde los pagos. Es a la vuelta de este viaje cuando el lector conoce las leyendas sobre el boticario.

Curiosamente, Pepona pasa aquí a un plano secundario en el que es percibido indirectamente a través del discurso de otros personajes. La descripción física de la molinera, la hace el propio boticario:

una mujer de la aldea, [...] una mujer alta, de rostro duro, cejijunta, con la mandíbula saliente, la frente chata y los ojos como dos carbones: un tipo imponente" (2005a:23).

Es una descripción bastante realista que provoca el rechazo del lector. Llama la atención lo categórico de la afirmación "una mujer de la aldea". Probablemente Doña Emilia esté pensando en las características comunes a las aldeanas gallegas y lo que crea aquí es un tipo femenino típico de la aldeana, pero con rasgos negativos. Rompe así la escritora la figura de la mujer de campo de la tradición horaciana y crea su propio prototipo: de rasgos fuertes y duros, que impone o asusta.



López Quintáns considera que es Pepona la iniciadora del proceso de asimilación de lo real y lo mítico:

Pepona mezcla erróneamente la vida cotidiana con la superstición, lo fantástico con lo prosaico, y confunde al boticario don Custodio con el destripador-demonio [...] parece encontrar la horma de su zapato y reconoce su función de actante-verdugo proyectándola a su vez sobre el boticario al que considera un brujo sacrificador que trafica con vidas humanas. A partir de aquí, lo cotidiano se desvirtúa gracias al comportamiento de Pepona, y la entrada de lo sobrenatural favorece la implantación de un entorno violento, oscuro, tétrico, perfectamente simbolizado (2005:282-283).

Su fin viene definido en una sola línea "A Pepona la ahorcaron en La Coruña" (2005a:28).

La familia con la que convive Minia está plenamente liderada por ella, lo que supone la confirmación de la toma de poder de la mujer para sacar adelante a la familia. Pepona representa este "ideal" de campesina gallega, fuerte, ruda, y preocupada por su supervivencia y la de los suyos, que se ve obligada, ante la presencia de un cabeza de familia inútil a tomar las riendas de esta. Pero, como antes comentamos, es un personaje en el que influye la maldad.

A pesar de no intervenir directamente en la acción violenta, me centraré ahora en el personaje del boticario, pues representa la antítesis de Pepona y los demás aldeanos.

El curandero, personaje de gran persistencia en el marco gallego, y uno de los tipos que menciona Paredes Núñez (1979b) aparece ejemplificado por él, según los parroquianos en "Un destripador de antaño". Doña Emilia, defensora del progreso y la divulgación científica, lo trata en sus cuentos, a veces subrayando el poder de la sugestión, pero la mayor parte descubriendo los terribles peligros que incluyen sus prácticas.

La primera vez que aparece el boticario es a través de las opiniones de las dos mujeres: Pepona y La Jacoba. Lo que percibimos bajo el filtro de la ignorancia de las aldeanas tiene mucho que ver con lo maléfico y mágico que rodea la figura del curandero, en este caso representados por don Custodio.

Además, el boticario es parte de los rumores que aportan varias cuestiones sobre la idiosincrasia rural gallega. Por una parte, está la apreciación de la realidad galaica que la autora nos pretende mostrar, una realidad, como antes se afirmó, sumida en la magia y la superstición que aquí se refleja en la referencia a los *meigallos* que hace el boticario (2005a:15). El miedo infundado que despierta en las aldeanas- "Hasta por delante de la botica no me da gusto pasar" (2005a:15)- implica una doble interpretación. Por una parte se basa en el temor acerca de la leyenda que se cuenta sobre el boticario, según la cual utiliza untos de niños para crear pócimas. Por otra parte, esto incide una vez más en la ignorancia y superstición que rodean la realidad rural de Galicia.

La presentación de don Custodio continua a través de la conversación de las dos mujeres haciendo mención a un hecho importante: el dinero que se supone que posee gracias a sus prácticas de curandero, que, como dice Jacoba: "A saber si las hace Dios o el diaño..." (2005a:17).

No tenemos una descripción física de Don Custodio hasta que ambas mujeres entran en la botica:

En un sillón de vaqueta, reluciente ya por el uso, ante una mesa, donde un atril abierto sostenía voluminoso libro, hallábase el boticario, que leía cuando entraron las dos aldeanas, y que al verlas entrar se levantó. Parecía hombre de unos cuarenta y tantos años, era de rostro chupado, de hundidos ojos y sumidos carrillos, de barba picuda y gris, de calva primeriza y ya lustrosa y con aureola de largas melenas, que empezaban a encanecer: una cabeza macerada y simpática de santo penitente o de doctor alemán emparedado en su laboratorio. (2005a:17).

Así, la primera imagen del boticario es la de un hombre culto que está leyendo cuando las mujeres llegan o la de un hombre de ciencia. Sin dirigirles la palabra espera que le comuniquen la razón de su visita para desaparecer en la rebotica y volver en un periodo de tiempo muy breve con un frasco lacrado. Únicamente habla al devolverle el cambio a la Jacoba.

Esta visita a la farmacia en busca de una untura para el asma es el caldo de cultivo ideal para que la leyenda aflore, pues es en el camino de vuelta a casa en el que Jacoba cuenta a Pepona lo del unto de las mozas, explayándose en una serie de escabrosas descripciones sobre el procedimiento que sigue el boticario, el tipo de muchacha que necesita y cómo la caza.

Sin embargo, no es la de las ignorantes aldeanas la única visión que tenemos de don Custodio. Su amigo íntimo, el canónigo, Lucas Llorente, le aconseja que deje que corran los rumores, aunque no consigue evitar que le afecten:

Que nadie sepa cosa alguna de ti... Todo lo que averigua la gente acerca de lo que hacemos o pensamos, lo convierte en arma nociva y mortífera. Vale más que invente, que no que edifique sobre el terreno que le ofrezcamos nosotros mismos (2005a:22).

A través de sus palabras se encuentran las situaciones que han servido de base para la leyenda. Así, es de conocimiento público que dos jóvenes que trabajaron para él desaparecieron, aunque en realidad huyeron con sus amantes. Además las creencias populares no permiten considerar que esos milagrosos remedios que utiliza se deben única y exclusivamente a la ciencia moderna europea y no a *meigallos* ni tratos con el diablo.

Don Custodio relata al canónigo la extraña conversación que ha mantenido con Pepona:

Entra hoy en mi botica, a la hora en que estaba completamente sola, una mujer de la aldea, que ya había venido días atrás con

otra a pedirme un remedio para el asma... Me dice que quiere hablarme en secreto, y después de verse a solas conmigo en sitio seguro, resulta... ¡Aquí entra lo gordo! Resulta que viene a ofrecirme el unto de una muchacha, sobrina suya, casadera ya, virgen, roja, con todas las condiciones requeridas, en fin, para que el unto convenga a los remedios que yo acostumbro hacer... (2005a:23).

El boticario se muestra totalmente desconcertado ante esta proposición. Aunque sabe los comentarios que corren sobre su persona, siente repulsa porque alguien pueda, no solo considerarle un asesino, sino porque además le propongan cometer un crimen.

No es hasta el viaje hacia la aldea de Tornelos en que a través de hondas meditaciones, alcanzamos a percibir la psicología del personaje. Por primera vez el lector tiene acceso directo a su mente y sus pensamientos. Durante el camino la descripción del ambiente es fundamental porque incide directamente en el estado de ánimo de don Custodio. El día cálido y apacible le contagia la alegría y le hacen parecer imposible la idea del asesinato, incluso llega a hacer planes para la muchacha al estilo del "Cuento de la lechera" imaginándose como podrían ser las cosas si se la llevaba con él siendo Minia buena muchacha. Mientras el lector sigue la línea de los pensamientos del boticario su caballo le acerca sin saberlo al desgraciado final.

Finalmente, don Custodio será visto desde por los aldeanos como un sacamantecas:

Pero la intervención del boticario en este drama jurídico bastó para que el vulgo le creyese más destripador que antes, y destripador que tenía la habilidad de hacer que pagasen justos por pecadores, acusando a otros de sus propios atentados (2005a:28).

Para López Quintáns, don Custodio es el falso oponente que se convierte en adyuvante. No ha impedido la entrada de lo maravilloso en su mundo lo que propicia la confusión y su silencio no tiene otro resultado que el acrecentar los rumores sobre su persona. Como adyuvante "trata de derrotar a ese mundo sobrenatural, enfrentándose con las

preconcepciones erróneas defendidas por Pepona" (2005:284), pero al no poder vencer la superstición intenta salvar a Minia.

El error de don Custodio para Quintáns es que ve su entorno de manera idílica cuando "en realidad está contagiado de una violencia innata y de comportamientos brutales e irracionales que condenan a víctimas inocentes" (2005:284).

No hay duda que la oposición ciencia/superstición juega un papel fundamental en "un destripador de antaño". Sin embargo, la ignorancia no exculpa a Pepona del atroz crimen, expresión de su crueldad y codicia.

La barbarie, "personaje latente" para Paredes Núñez (1979b), destaca en el mundo rural en un conjunto de narraciones:

desprovistas de todo disfraz idealizador y cualquier tópico costumbrista, [que] ponen al descubierto la maldad, la ignorancia, la codicia, la crueldad, y toda la descarnada realidad [...] Son narraciones de un feroz verismo, de barbarie bestial, pobladas por seres ignorantes y crueles, poseedores de todos los vicios, y capaces de cometer las mayores atrocidades (1979b:63).

A este tipo de cuentos en que la barbarie se adueña del relato pertenecen "Un destripador de antaño", como ya hemos visto, "Rabeno", "La Compañía", "Sin querer", "Eterna ley", "En silencio", "La Mayorazga de Bouzas", "La hoz", "Reconciliados", "Geórgicas", "Contra treta", "El destino", "La ganadera", "Las medias rojas", "Justiciero", "En el presidio", "La puñalada", "Un duro falso", "No lo invento", "La novela de Raimundo", "Las cerezas rojas", "El aljófaro", "Los huevos arrefalfados", "En el pueblo" o "Porqués".

La ruptura con la tradición horaciana de este mundo rural que plasma doña Emilia supone la muestra de una realidad dominada por la codicia, la ignorancia y la maldad, escenario de las más terribles atrocidades. Y aquí,

Pardo Bazán, se deja llevar por el personaje naturalista en defensa del medio.

Para la escritora, acérrima defensora del avance social, la civilización y la cultura, "el campesino gallego, fuera de la influencia del progreso, se convierte en un ser ignorante y degradado moralmente, que vive en un estado casi salvaje" (1979b:69).

"Santiago el mudo" y "Los buenos tiempos" comparten elementos comunes. Ambos tienen lugar en pazos gallegos, y atañen de manera directa a la relación de los señoritos con sus empleados en relación a un crimen.

En el primero hay dos personajes. Santiago, huérfano, de carácter "taciturno, reconcentrado" (2004:189) y el señorito Raimundo, de:

genio violento, altanero y despótico: mostrábase exigente en los detalles del servicio [...] pretendía que le adivinasen el gusto, y acusaba a Santiago de camueso y torpe, dejándose llevar por la impaciencia hasta pegar a su hermano de leche [...] el señorito era como una centella, y si se atufaba había que temblarle (2004:189).

La víctima es una dama portuguesa, de "airosa silueta y con sombrerito con velo blanco" (2004:190). Su descripción más completa corresponde a su cadáver y viene del criado:

Tendida sobre la inmensa cama, de dorado copete y salomónicas columnas, vio a una mujer de faz amoratada, con el seno descubierto, los ojos casi fuera de las órbitas y la lengua entre los dientes [...] la rigidez de la muerte endurecía ya sus miembros (2004:190).

La prensa amplía algo los pocos detalles: "cierta bella dama, esposa de un personaje, y adorada por él [...] la gentil vizcondesa" (2004:191-192)

A partir del momento en que Raimundo la asesina los roles de los personajes masculinos varían: el amo pasa de ser el señor que manda y ordena a encontrarse "aterrado y suplicante" (2004:190) pidiendo la ayuda de Santiago. Por el contrario, Santiago, manteniendo la cabeza fría, se hace cargo de todo y, con ayuda del señorito, esconde el cadáver



y se deshace de las ropas. Cuida a Raimundo cuando este enferma y le guarda el secreto mientras el amo abandona el pazo para olvidar.

Cinco años después Raimundo regresa. Se da cuenta de que Santiago, "cómplice y encubridor" (2004:192), es la única persona que puede irse de la lengua. Le da dinero y lo envía a Buenos Aires, lo que el criado acepta como un esclavo:

Bajo la morena pátina de su tez de labriego, Santiago palideció... pero no replicó palabra. El instinto de perro fiel que le había guiado para ocultar el atentado del señorito, le decía ahora que estorbaba en el Pazo, y que ya la única memoria de la fatal noche era él [...] ninguno más triste, ninguno más callado, ninguno más hosco que Santiago (2004:193).

Raimundo, nos dice el narrador, "se ha casado y veranea en el pazo con su mujer y sus hijos" (2004:193).

"Los buenos tiempos" es un relato enmarcado. El marco es la conversación que tiene lugar entre el actual conde de Lobeira y la narradora. De ellos no se nos indica ningún dato reseñable a excepción del momento en que se descubre la historia: "Aunque el conde de Lobeira es de carácter reservado y frío, hay instantes en que el corazón más tapiado se abre y deja salir el opresor secreto" (2004:520).

El relato enmarcado es la historia de cómo se perdió la fortuna familiar. En ella existen varios personajes relevantes. A doña Magdalena, incitadora del crimen, la percibimos por primera vez desde la visión algo romántica de la narradora que nos describe su retrato:

representaba a una señora como de treinta y cinco años, de rostro prolongado y macilento, de líneas austeras, que indicaban la existencia sencilla y pura, consagrada al cumplimiento de nobles deberes y al trabajo doméstico [...] La modestia en el vestir [...] aquel corpiño justo de alepín negro, aquel pañolito blanco sujeto a la garganta por el escudo de los Dolores, aquel peinado liso y



recogido detrás de la oreja, eran indicaciones inestimables para delinear la fisonomía moral de la aristocrática dama (2004:519).

Por supuesto esta visión idealizada se contrapone con los rasgos que podemos extraer de la historia del conde, su bisnieto, de los que se adivina ligeramente la personalidad del marido:

Al casarse con mi bisabuelo, llevándole rica dote y el condado de Lobeira, se mostró apasionada hasta un grado increíble, despótico y furioso. Mi bisabuelo pasaba por el mozo más gallardo de toda la provincia, y doña Magdalena por una señorita fanáticamente devota [...] lo que es a su marido cilicio le puso doña Magdalena, y hasta los grillos, para que de ella no se apartase ni un minuto [...] los que vieron al Conde pálido, demacrado y abatido, esparcieron el rumor absurdo de que su esposa le daba hierbas y filtros para subyugarle y que ardiese más viva la tea del amor conyugal. [...] a los diez o doce años de matrimonio, observose que el Conde, habiéndose aficionado a cazar y haciendo frecuentes excursiones por la montaña [...] recobraba cierta alegría y parecía rejuvenecido [...] Doña Magdalena no pensó ni un minuto que allí existiese un puro idilio; vio desde el primer instante el pecado y la injuria. (2004:521-522).

Lo más curioso es que en el tiempo que media desde doña Magdalena que trama y hace que se cometa el crimen y el descubrimiento del mismo, la dama mantiene una actitud devota y sumisa que la convierte en un ser respetable a ojos de la sociedad.

El asesino aparece brevemente descrito físicamente y por sus acciones:

Un hombre robusto, recio, vestido con el clásico traje del país [...] un casero, casi un siervo [...] era el mismo padre de la zagala a quien el Conde solía visitar [...] hizo la señal de la cruz (¡atroz detalle!), descalzose, empuñó el hacha y siguió a la Condesa hasta el aposento en que el Conde dormía [...] al volver en sí, a gritos confesó el crimen, a gritos se denunció y a gritos pidió que le llevasen ante la justicia (2004:522-523).

"Santiago el mudo" y "Los buenos tiempos" tienen elementos comunes pero la diferencia fundamental radica en el comportamiento del criado. En el primer caso se siente

dolido al verse exiliado pero comprende las razones del señorito Raimundo. Además, ni por un momento siente remordimientos ni piensa en entregarse por el crimen que ha ayudado a encubrir. Por su parte, en "Los buenos tiempos", la relación del casero y la señora es mucho más tensa, no existe confianza sino servil obligación. De ahí que en cuanto se siente liberado confiese su crimen a viva voz.

"En silencio" tiene como protagonista a un matrimonio. Aya, "la hija del tabernero de la Piedad [que] aspiraba a casarse con un señorito" (2005b:633), es físicamente una "moza frescachoncilla, peinada a la moda, y [...] peripuesta con su blusita de percal rosa, incrustada en entredoses" (2005b:633).

Luis Feces, el marido y "albañil humilde" (2005b:633), era:

Lo que en su patria llaman un «perfeito rapaz». De mediana estatura, forzudo, con el pelo rizado, brego y brillante, cuando se endomingaba soltando la costra de cal, y bien acepillado de chaqueta y blanco de camisa (2005b:633).

Al heredar la taberna, regresa pronto de su trabajo de albañil para proteger a Aya de los borrachos. Además, aspiran a establecerse en Marineda.

Pocos años después el marido sigue muy enamorado pero la esposa se muestra distraída: "empezaba a desear vagamente no sabía qué [...] cansada de lo monótono de aquel vivir [...] Aya continuaba siendo muy remilgada y fantasiosa [...] estaba harta de brutalidades" (2005b:634). Sin embargo, pronto hay un cambio en ella -"parecieron calmarse las impacencias de Aya" (2005b:634)- y empezó a arreglarse más: "Se hizo blusas, se compró calzado fino y medias de algodón muy caladas en el empeine" (2005b:634).

Esto despierta los celos, que se convierten en el móvil de un crimen pasional, de Luis y empieza a observar por las tardes a su esposa en la taberna. Una vez comprobado, lo que su instinto le indicaba acerca de que la traición venía

del señorito Raimundo de Morcelle, es capaz de mantener la calma durante todo la preparación del asesinato y posterior ocultación del cadáver de su infiel esposa.

En "La novela de Raimundo" destacan tres personajes: Raimundo Ariza, la gitana y su marido. El primero, "el apacible" (2004:563):

a quien considerábamos el muchacho más formal [...] no era feo: tenía estatura proporcionada, correctas facciones, ojos garzos y dulces, sonrisa simpática y blanca tez; pero su bonita figura destilaba sosería (2004:563).

La gitanilla se muestra a través de los ojos de Raimundo:

del más puro tipo oriental que pueda soñarse. Esbelta, de tez finísima y aceitunada; de ojos de gacela, tristes, almendrados e inmensos; de cabellera azulada a fuerza de negror y repartida en dos trenzas de esterilla a ambos lados del rostro [...] su vestimenta se componía de una falda muy vieja y un casaquín desgarrado, por cuyas roturas salía el seno, y en lugar de los fantásticos joyeles del misterioso tesoro, adornaba su cuello una sarta de corales falsos [...] con voz melodiosa y con gutural pronunciación extranjera (2004:364).

De su marido el gitano:

El jefe de la tribu, arrogante bohemio de enérgicas facciones y pelo rizado en largos bucles, [...] profiriendo imprecaciones en su jeringonza, soltarle a su mujer un feroz puntapié que la echó a tierra. [...] fruncía las negrísimas y correctas cejas (2004:565-566).

El carácter de los gitanos llega a través de Raimundo. Él es un hombre joven y confiado que intenta trabar amistad con la muchacha, pero pronto asiste al violento comportamiento de su marido. La situación en que coloca a la gitanilla en la desaparición y el final encuentro del cadáver de la protagonista, asesinada por el gitano.

"El alambre" es un cuento muy interesante. Se produce la muerte accidental del pequeño Sendiño y, como consecuencia, la sangrienta venganza de Jácome, el padre, sobre el señorito.

Jácome solo tiene en el mundo a su hijo Rosendo pues:

Su mujer, hallándose recién parida, había muerto a consecuencia del susto de ver entrar a los civiles, que venían a prender al marido por sospechas de no sé qué alijo de tabaco y sal. (2005a:748).

Jácome y Sendiño comparten los mismos gustos, educado en ellos por su padre:

Sendiño, a los seis años mal contados, otros cazador, otro merodeador, sin afición alguna al trabajo lento y metódico del labriego, fértil ya en ardides y tretas de salvaje (2005a:748).

Del señorito solo tenemos la visión de Jácome en el momento de ejecutar su venganza:

su gorra blanca, su rostro guapo, desfigurado por las anteojeras negros... ¡Ahora!, pensó. El rostro guapo se tambaleó violentamente, como un muñeco que se desencola; un alarido se ahogó en la catarata de sangre (2005a:750).

Y su conducta nos da datos de su personalidad. Seguro de su posición social, no se interesa por Sendiño a quien ha atropellado. Su indiferencia, ya que ningún juez lo condenará, es lo que provoca la venganza de Jácome. Este trabaja en lo que puede y se dedica al contrabando. Ama a su hijo por encima de todo hasta llegar a cometer un crimen.

Muy interesante es el caso de "So tierra" donde ningún personaje es lo que parece. Entre sus protagonistas principales está un matrimonio:

que pasaba por ejemplar. Él, muy guapo, el mejor mozo de la comarca; ella, una señora también vistosa y, sobre todo, tan prendada de su marido que se le caía la baba cuando salía a la calle con él del bracero [...] Eran gente rica, y tenían, según fama, muchos ahorros. Hasta extrañaba que él, no teniendo hijos, demostrase tal manía y tal empeño en economizar, por lo cual ella tenía costumbre de embromarle (2005b:603).

El protagonista, narrador del cuento, se enamora de Teresa:

una señorita lindísima, huérfana y con fama de ser así... un poco mística, que no pensaba en casarse, sino más bien en algo de monjío, pues se la veía mucho en la iglesia (2005b:603).

Sin embargo, a pesar de las apariencias, resulta estar enredada con Fajardo, el marido ejemplar quien muere asesinado por motivos económicos a la puerta de la casa de Teresa.

Del narrador y protagonista tenemos constancia de sus actos, y quizás el más llamativo sea la manía en rondar la casa de su enamorada hasta convertirse casi en espía. De este modo, descubre a otro hombre que también ronda por las noches la casa de Teresa: "embozado en amplia capa, se acercaba con sospechosa insistencia [...] mirando alrededor y avizorando si le observaban" (2005b:604). Hasta el día del crimen no se da cuenta de que se trata de Fajardo, muy conocido en la zona.

De la misma manera descubre a otro rondador, el tercero, al que identifica como un ladrón por su aspecto:

Un sujeto no muy bien vestido, de bufanda y chaqueta, daba sospechosas vueltas por allí, fijándose también mucho en la casa, en sus tapiales, como si intentase asaltarla... (2005b:604).

El propio protagonista relata como Fajardo y Teresa planean fugarse juntos. El ladrón lo asesina en la puerta de la casa de su amante, mientras el narrador es testigo de todo. Este, no obstante, al verse burlado, muestra su nobleza de carácter pues es el único que ayudará a Teresa a encubrir el escándalo.

En "El comadrón" apenas entrevemos la caracterización de los personajes envueltos en una atmósfera fantástica.

El más terrenal y más interesante es el propio comadrón que se levanta refunfuñando porque tiene que abandonar su cama caliente para salir a atender a una parturienta. Sabemos que se pone "medias de abrigo, botas fuertes..." (2005a:293) para combatir el frío y el temporal que se desata fuera: "se arrolló el tapabocas, se enfundó en el impermeable, agarró la caja de los instrumentos y bajó gruñendo y tiritando" (2005a:293).

Más adelante se nos dice que es "persona compasiva y piadosa" (2005a:294) pues pretende salvar a la madre y al hijo de las dificultades que conlleva el parto. Muestra su disposición a adoptar al recién nacido "se despierta la viril arrogancia y responde al llamamiento [...] El comadrón tendió los brazos, recibió en ellos al raquítico ser, y declaró gallardamente: Ya tiene padre" (2005a:296).

Sin embargo, al volver a su casa, teniendo preguntas indiscretas y ante el llanto del niño le tapa la boca hasta matarlo y no duda en deshacerse de él tirando el cadáver al río. Este sorprendente comportamiento del comadrón no llega a tener una explicación clara. Tal vez, el miedo al enigmático origen y aspecto extraño de la criatura: "repugnante: una especie de escuerzo, de trazas ridículas, negruzco, flaco, informe" (2005a:295), que al ser contemplado de nuevo "Respiraba bien. Parecía más fuerte y más grande. Entre sus labios lucían ¡que asombro! Cuatro blancos dientes" (2005a:296).

La primera vez que el lector toma contacto con el narrador-protagonista de "Fraternidad" era ministro residente o diplomático. Habla de su juventud:

contaba yo veintiséis años [...] cuando fui de secretario de Embajada a Tánger [...] Todos son amables, correctos, buenos muchachos. Pero yo era un diplomático de menor cuantía, complicado con un intelectual y casi un científico (2011a:471).

Del asesino material, Muley, un berberisco, a quien se lo trae un amigo suyo, dice: "hombre de unos cincuenta años, conocía al dedillo la topografía y las costumbres" (2011a:472-473).

La víctima solo le interesa por sus rasgos:

Aquel individuo, vivo y contemporáneo mío, era la perfecta imagen del «hombre de las cavernas», tal cual me lo había figurado. La forma de su cráneo, la disposición de sus mandíbulas y de sus arcos superciliares, su fisonomía achatada, de gorila apenas perfeccionado, correspondían exactamente a ese tipo, para mí a la vez tan conocido e interesante (2011a:473).



Lo más interesante es el choque cultural que se produce entre el protagonista y Muley Benimulá que piensa que cualquiera puede ser un criminal y no duda en matar a un supuesto ladrón, mientras que el diplomático condena esa reacción exagerada.

"Cena de Navidad" es un caso curioso porque aunque hay un asesinato, ninguno de los personajes está implicado directamente.

El protagonista, que como el del relato anterior, está en Andalucía trabajando para su padre y recogiendo algunos pagos, pero desea volver a casa para pasar las fiestas con su familia. En principio, es poco precavido pues, en su impaciencia, parte hacia el tren con las recaudaciones encima.

De los secuestradores sabemos algo más. Ramonsiyo era un "galopín de unos quince años, guapo como la luz. No he visto cara morena más linda ni rizos negros más graciosos, ni boca tan coralina" (2011b:127). Los otros dos son el jefe, Carmelo, que demuestra cierta humanidad al permitir que el secuestrado comparta con ellos la cena de Nochebuena, y Josele, el brazo ejecutor de la gavilla que muere a causa de un disparo de la autoridad.

Así, solo tenemos un ligero conocimiento de la víctima, Josele, y nada del verdugo, guardia civil de los que van a detener a los bandoleros.

Existen bastantes cuentos que presentan un personaje colectivo, auténtico ejecutor del asesinato. En estos casos se trata de grupos de gente que conforman un frente unido en el que, por regla general, no sobresale ningún individuo.

Esto ocurre en "La ganadera", en el que aparece un cura ante el pueblo. Del primero sabemos que le preocupa su oficio de: pastor de almas:



No podía [...] dormir tranquilo; le atormentaba no saber si cumplía su misión de párroco y de cristiano, de procurar la salvación de sus ovejas (2005b:735).

Penalouca, el lugar donde se desarrolla la acción, es un pueblo tranquilo excepto en la "época de las mareas vivas y los temporales recios" (2005b:735). De hecho, el resto del año, los feligreses operan en unión como conjunto fuera de este tiempo se habla de ellos como:

inofensivo, sencillo rebaño de ovejuelas mansas [...] (porque en Penalouca no se jugaba, los matrimonios vivían en santa paz, los hijos obedecían a sus padres ciegamente, no se conocían borrachos de profesión y hasta no existían rencores ni venganzas, ni palos a la terminación de las fiestas y romerías) (2005b:735).

Lo que contrasta con su actuación en tiempo de ganadera:

manada de lobos feroces, rabiosos y devorantes [...] caías sobre ellos la muchedumbre aullante, el enjambre de negros demonios, armados de estacas, piedras, azadas y hoces [...] los míseros náufragos, asaltados por la turba, heridos, asesinados, saqueados, vueltos a arrojar, desnudos, al mar rugiente, mientras los lobos se retiran a repartir su botín [...] Los días siguientes al naufragio, todos los pecados que el resto del año no conocían las ovejas, se desataban entre la manada de lobos, harta de presa y de sangre. Quimeras y puñaladas por desigualdades en el reparto; borracheras frenéticas [...] otro género de desmanes; en suma, la pacífica aldea convertida en cueva de bandidos (2005b:736).

A pesar de su mala opinión sobre la ganadera, no la reprime, hasta que intenta detener al pueblo en pleno éxtasis asesino.

En "Rabeno" ni siquiera tenemos descripción de los personajes implicados pues no es un hecho que tenga que ver con el protagonista, que relata algo presenciado por él. También existe un agresor colectivo encarnado en aquellos que quieren atrapar al «rabeno» para luego apalearlo:

Apareció el grupo de gente. Serían hasta treinta, y sus exclamaciones y maldiciones sonaban horribles, profanando con brutalidad la paz sublime de la tarde hermosísima [...] arrastraban

algo, un cuerpo humano, tal vez inerte, semivivo tal vez (2011b:118).

La muchacha molestanda por el «rabeno»- “¡Quisome coger! ¡Agarrome del pelo! [...] una especie de histérico chillido: ¡Quisome coger ese condenado! ¡Agarrome del pelo!” (2011b:118)- es la espoleta que provoca la brutal matanza fruto de la agresión, barbarie e ignorancia.

“El aljófaro” no está ambientado en la Galicia rural, cuya localización, y personaje colectivo, es Villafán. Devotos de la Virgen de la Mimbralera se sienten horrorizados, enfadados y ofendidos con la desaparición de la cabeza de su patrona y sus joyas.

El pueblo entero, frenético, delirante de indignación, invadía la iglesia, y los comentarios y las hipótesis principiaban a hervir en el aire [...] Ya, sobre el desesperado llanto del mujeriego, se desataban las voces amenazadoras de los hombres, los tacos, las interjecciones y las blasfemias, y las manos, vigorosas, se crispaban alrededor del garrote, o, requerían, en las vueltas de la faja, la navaja de muelles (2005b:404-405).

Más adelante los veremos como una furiosa turba atacando a los saltimbanquis de los que se cobran una vida.

Entre el pueblo destaca el personaje de Ricardo el *Estudiante* “hijo de la difunta tía Blasa, que era el que más enardecía a la amotinada muchedumbre” (2005b:405), pues el sargento de la Guardia civil sospecha de él por ser un conocido jugador:

eterno y sempiterno, tan poseído del vicio, que no pudiendo satisfacerlo en Villafán [...] se iba por los pueblos [...] estudiaba su cabeza greñuda, su fisonomía hosca, colérica y por momentos sellada con una expresión de cansancio indefinible, una especie de fatiga inmensa, cual sombra de unas alas negras que la velasen (2005b:406).

Auténtico ladrón de las joyas, se descubre por unos hilos de perlas: “confesó y fue a presidio” (2005b:408).

A veces, el personaje colectivo es una gavilla de delincuentes y criminales que atacan a uno o varios personajes por motivos económicos como en “Cena de

Navidad". El bandolero o las gavillas de bandoleros que saquean pazos y rectorales gallegos movidos por leyendas de fabulosos tesoros escondidos en ellos es otro de los tipos que recoge Paredes (1979b). En conjunto acechan el lugar elegido y no dudan en torturar y martirizar a sus víctimas. Tenemos ejemplos en "Inútil", "Nieto del Cid" y "Nuestro señor de las barbas". Más asiduamente el ladrón aparece en "El puño", "La Capitana", "Cena de Navidad", "El mascarón", "Calladamente", "Presentido", "En coche cama", , "Bajo el sol" o "Hacia los ideales".

En "Inútil" el protagonista es Carmelo, "el mayordomo viejo [...] piernas flojas, temblonas, de achacoso [...] mirada turbia" (2005b:43-44), que teme a que lleguen los criminales y él no pueda defender el "tesoro" que guarda su amo.

La gavilla aparece de improviso, todos encapuchados, tras la partida de la familia:

venían cinco figurones, de cara cubierta por negros pañuelos, que el sombrero ancho sujetaba, y que en dos tijeretazos habían recortado el hueco de los ojos [...] arrastraron fácilmente al anciano hacia el fuego [...] le apoyaron ambas manos en la brasa [...] De un puntapié le empujaron más adentro del hogar (2005b:45-47).

El lector descubre el terror del viejo criado ante la tortura y presencia su muerte: "Ardía mejor que la yesca y la madera apolillada" (2005b:47). Lo más humillante es lo que piensan los amos sobre lo sucedido, sin sospechar en gallardo comportamiento de Carmelo:

Al volver de misa los señores de Valdelor, creyeron que era un accidente casual -la caída del viejo en la lumbre- lo que les privaba de un criado bueno, realmente bueno, fiel, pero inútil para el servicio (2005b:47).

En "Nuestro señor de las barbas" destaca el complejo personaje de Gelasio Garroso, guardián de las riquezas del monasterio.

Hijo del sacristán de Bentroya [...] Descartada la misteriosa procedencia de sus caudales, era la vida de Garroso clara y

trasparente como el cristal, y sus costumbres tan honestas, tan intachable su conducta, que ni se atrevía a rozarle la calumnia [...] No solo no practicaba la usura, sino que solía ayudar desinteresadamente a vecinos a quienes veía con el agua al cuello; de vez en cuando realizaba verdaderos actos caritativos; no intrigaba, no se metía con nadie, ni era pleiteante, ni tirano para sus arrendatarios, ni hacía, en suma, cosa por la cual no mereciese el dictado del hombre más pacífico y justo del orbe. (2005a:121).

Pero a pesar de esta conducta intachable, el narrador nos descubre más adelante que se dedica a traficar con las mercancías y riquezas de los monjes que se supone tiene a su cargo. Sin embargo, tras cada trato con los plateros compostelanos a los que vende, se pone enfermo. Lo cual nos habla de contradicciones internas entre las aspiraciones y la desazón que le produce su actividad delictiva.

La gavilla que se organiza prestando oído a los rumores del tesoro de Gelasio "le ataron, y con amenazas y por último refinados tormentos" (2005a:125-126). Al indicar finalmente Gelasio la cueva, escondite del tesoro, y verlo abrazarse a la figura del Cristo, lo que hace por arrepentimiento, en vez de señalar el lugar exacto, lo despachan de un tiro<sup>33</sup>.

En "Nieto del Cid" aparecen los personajes divididos en dos bandos. Por un lado la gavilla de ladrones y asesinos; y por otro, el cura del santuario de San Clemente de Boán, su sobrino Javier, el criado de labranza y la moza aldeana que les sirve. El protagonista era un "anciano" tenía "acentuadas [las] líneas del rostro, [...] espesas cejas canas, el cráneo tonsurado pero revestido aún de blancos

<sup>33</sup> En algunos relatos no existe relación causa-efecto sino que la desgracia que ocurre es casual, aunque se le da viso de castigo divino. Concorre aquí una clara intención moralizadora, que contrasta con otros ejemplos en que existe una complicación dramática más general.

mechones: la piel roja, sanguínea, que en robustos dobleces rebosaba el alzacuello (2003:115).

Su sobrino era un "guapo mozo de veintidós años" (2003:115).

La gavilla compuesta de veinte o más, Javier, "un grupo negro [...] una masa humana cayó sobre el cura" (2003:119-122). El narrador los describe:

Venían los ladrones tiznados de carbón, con barbas postizas, pañuelos liados a la cabeza, sombrerones de anchas alas y otros arreos que les prestaban endiablada catadura. Mandábalos un hombre alto, resuelto, lacónico (2003:122).

Al cura le traen a uno de los ladrones caídos en la escaramuza para que le absuelva y le amenazan con quemarlo sino les da el dinero. El sacerdote se defiende. Y su imagen cambia completamente: "Tenía este las narices dilatadas, la boca sardónica, la punta de la lengua asomando entre los dientes, las mejillas encendidas, los ojuelos brillantes" (2003:118).

Es en este relato, "donde asistimos a su heroica muerte tras encarnizada pelea con una gavilla de ladrones que asaltaron la rectoral" (Paredes Núñez, 1979b:38). Aquí se consagra la figura del cura de Boán, ya conocido para el lector por su temperamento belicoso en *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza*.

La última visión que le llega es la encontrada por la Guardia Civil: "el cadáver [...] no tenía forma humana, según quedó de agujereado, magullado y contuso" (2003:123).

En este relato destaca el papel del abad rural, clase influyente en la sociedad gallega según Paredes (1979b). Hasta la desamortización gozó de una posición privilegiada que aún se mantenía entre el campesinado, especialmente en materia política. Aunque existen variedades dentro de este grupo, el abad gallego que recoge doña Emilia es, según Paredes:

hombre antes que sacerdote, tanto su apariencia externa como su manera de ser están muy lejos de la compostura que su condición de eclesiástico requiere; rudo y desaliñado en sus maneras, amante de la comida, la bebida y el juego, no es muy estricto respecto a las faltas de la carne, pasa la mayor parte del tiempo cazando con los hidalgos y, amigo de bromas y jaleos, siempre está dispuesto a la acción sea del signo que sea [...] no ha querido disimular sus vicios ni defectos, también lo es que ha sabido destacar sus virtudes, poniendo de manifiesto cómo y tras su burda apariencia se ocultaba un alma tan sencilla como la misma tierra que pisaba y con la firmeza suficiente para cumplir los deberes impuestos por su ministerio. En este mismo abad, más campesino que eclesiástico y tan tosco en sus modales, el que en los momentos difíciles da pruebas de una entereza y un profundo convencimiento del deber, capaces de llevarle al heroísmo (Paredes, 1979:37-40).

La numerosa población eclesiástica de la época obedece a dos grupos: el abad rural y el sacerdote de ciudad. El primero está formado por:

esos curas rurales de rudo aspecto y desaliñadas maneras, rebosantes de fuerza y vitalidad, que viven identificados con el terruño, más labriegos que eclesiásticos, pero conservando bajo su tosca coraza exterior un profundo sentido de su misión (Paredes, 1979b:111).

Algunos de estos son, precisamente, el cura de Boán de "Nieto del Cid", el párroco de Penalouca de "La ganadera", el cura de Gondás de "Las cerezas", el cura de "Eterna ley" o el abad de Treselle de "La Capitana".

El segundo grupo, sin embargo, está formado por:

esos sacerdotes de confesionario y púlpito, amigos de rebotica y disertaciones filosóficas, que desempeñan su labor en la ciudad, constreñidos a su monótona existencia en el marco de su parroquia (Paredes, 1979b:111).

Pero estos clérigos urbanos, apenas aparecen representados en nuestro *corpus*.

#### ACCIDENTES, HOMICIDIOS Y OTRAS MUERTES.



Algunos relatos que concluyen en muerte violenta no son exactamente asesinatos ya que no hay premeditación y alevosía. No se pueden aseverar en "Casualidad", "Interrogante" y "A lo vivo". En algunos casos, se trata de accidentes que terminan de la peor manera posible ("Confidencia", "Morrión y boina", "Reconciliados", "Doradores", "Las cerezas rojas", "El destino", "Madre gallega", "La Compañía", "Sin querer", "Eterna ley" y "Geórgicas"). Incluso, la muerte tiene que ver con elementos supersticiosos como en "Maldición de gitana".

El primero relatado está protagonizado por un amigo del protagonista, Luis Cortada, "hombre de humor, aficionado a faldas como ninguno" (2011:135) con unas ideas muy firmes sobre el amor:

«debe ser algo grato, regocijado y ameno; si causa penas, inquietudes y sofocos, hay que renegar de él y hacerse fraile» (2011:135).

Además las mujeres se morían por él aunque el narrador no se lo explica:

no se sabe que hechizo existía en aquel muchacho, ni muy guapo ni muy feo, de cara redonda y fino bigote castaño, de ojos alegres y frente muy blanca, en la cual el pelo señalaba cinco atrevidas puntas (2011:135).

En un momento su actitud cambia y su amigo lo nota:

Me llamó la atención ver que de pronto Luis perdía su jovialidad, andaba cabizbajo y mustio, y hasta, a veces, inquieto y hosco [...] nerviosamente, había encendido y tirado casi enteros hasta tres excelentes puros. En su visible estado de agitación, sacaba la petaca, la dejaba sobre la mesa, volvía a guardarla, se tentaba el bolsillo y, en suma, ejecutaba movimientos inconscientes, reveladores de distracción profunda (2011:136).

La causa de este estado se desvela cuando descubre a su amigo registrando su cartera y le confiesa sus tribulaciones. Luis "descompuesto, con los ojos saltándosele, la respiración ahogada" (2011:137) pronto vuelve a ser el mismo después de sincerarse. Ambos se ríen de la treta que está usando con su amante para hacerle



creer que envenena a su marido. Pero Luis se asusta ante la sugerencia de que ella tome la iniciativa y planean abandonar la ciudad. Poco después, descubierta la muerte del marido, Luis "casi sufrió un síncope" (2011:139) y pensando que era culpable, tal como relata el amigo:

Pasó la noche en una especie de delirio, acusándose de imaginarios crímenes. Al otro día le metí en el tren, arropado con una manta y temblando de fiebre [...] Yo volví a Madrid tan pronto como pude estar seguro de que Luis había recobrado el uso de la razón y la salud de su cuerpo (2011:139).

Lo cual pone de manifiesto su personalidad. Luis no es un asesino de malas inclinaciones sino una persona atrapada por la pasión amorosa, pero de buenos instintos.

Del narrador sabemos pocas cosas. Se puede deducir por el texto que es un poco chismoso, pues examina la cartera olvidada por Luis, aunque esto puede deberse a la preocupación. Lo que sí demuestra es su fidelidad a Luis, no dudando en ayudarlo para salir del problema, incluso haciéndose cargo de la investigación y todos los movimientos.

"Interrogante" es un relato de interés en cuanto a la construcción íntima de los personajes. El cuento, narrado por el yo protagonista, Frontero, tiene lugar durante su época de estudiante en Madrid. Por su conducta se deduce que es un joven enamorado, pues ve a una mujer y la sigue porque se cree "de un modo fulminante, enamorado hasta las cachas" (2011:439). Acude a la portera para conseguir información y de allí pasa a las cartas de amor.

Ocurre aquí algo curioso, que da pistas sobre la psicología de Frontero, y es que al responderle Julia a una epístola "breve y apasionada: modelo en su género" (2011:440), se desengaña un tanto:

Es hasta tal punto contradictorio nuestro modo de sentir respecto a la mujer, que casi sufrí una desilusión cuando mi perseguida me contestó sin dilaciones, sin dificultades, casi en el mismo tono que yo había empleado con ella. ¿Era, pues, una hembra

fácil, dispuesta a corresponder al primero que la dijese algo? Mi ilusión se enfrió. De todos modos, claro es que llevé adelante la aventura (2011:440).

La contradicción que el protagonista detecta se observa también cuando comprueba que es una señorita honesta: "¡Mi perseguida era una señorita decente, muy decente, y la comenzada aventura tenía claras vistas al matrimonio!" (2011:440). Sin embargo, en sus conversaciones no se contempla pasar por el altar ni nada relacionado con el futuro. Siente además, celos del tío de Julia, Matías Beniel, marino retirado, achacoso y reumático con el que vive, pues no ve clara la relación que mantienen. La confusión de Frontero es mayor cuando le pide matrimonio y se niega. Finalmente, asiste asustado al momento en que Julia le da la medicina a su tío enfermo y cree ver morir al viejo envenenado. Entonces, huye.

En cuanto al personaje femenino, "era chiquita, pálida, muy esbelta y fina, y sus ojos, negrísimos, miraban de un modo especial, hondo, sugestivo" (2011:439). Al principio, aunque muestra indiferencia a Frontero acaba haciéndole una seña. Julia vive con su tío y es de "Andalucía o Valencia" (2011:439).

Su comportamiento, llamativo para Frontero y también para el lector, tiene que ver con la respuesta directa a su carta y con una cita al día siguiente. Pero, sobre todo, las recomendaciones que le hace: "me encargaba especialmente que no emplease misterio, ni precaución alguna. Que llamase. Me harían pasar a la sala" (2011:440). La reacción de Frontero ante esto es tacharla de excéntrica y dudar de su honradez. Sin embargo, no parece que lo sea. Las perplejidades asaltan a Frontero y al lector en cuanto al curioso vínculo que une a Julia y su tío. Y no solo porque Julia le insta a no relacionarse con él, sino cuando se niega a aceptar el matrimonio: "¡No es posible!- respondió precipitadamente" (2011:442).

Por si fuera poco, Frontero observa la actuación de la joven y su estado de ánimo:

Iba furiosa, vibrando de enojo. En la antecámara de la alcoba de su tío la vi detenerse, como si vacilase. Al fin, deslizó la mano en el bolsillo y sacó no sé qué, un objeto menudo. Luego entró resueltamente [...] ¡Silencio!- ordenó ella-. Toma la medicina nueva... A ver si te quita los dolores [...] Julia miraba al enfermo con atención aguda. (2011:442-443).

En todo caso, y aunque se sugiere el asesinato del tío, bien podría haber sido una reacción al medicamento que culminase en la muerte. De ahí el título del cuento - "Interrogante"- que se suma a otros asuntos que se plantean y no hallan clara respuesta en el desarrollo.

Pero el lector posee datos que no tiene Frontero, los cuales pueden arrojar cierta luz sobre el asunto: Julia vive amenazada por su tío que desconfía de ella constantemente:

¡Ya estás aquí! ¿Qué hacías? No sé qué te traes tu escondido, no sé. ¡Pero en cuanto salga de esta cama maldita, a fe de Matías Beniel que he de saberlo, y si es lo que me figuro, encomiéndate a Dios! ¡Mira, ahí tengo mi revolver...lo oyes!

Y así rabiosamente la culata del arma y dirigía el cañón contra el rostro de Julia. (2011:442).

En "A lo vivo" destacan tres personajes principales, el matrimonio compuesto por Antonia y Nazario, y Daniel Pereira. Tanto Antonia como Daniel aparecen descritos a través de las figuras de los personajes que van a representar: Magdalena y Jesucristo. Así:

Vestía una antigua túnica de tocado verde, rameada de oro, con cinturón de topacios, y caía por sus espaldas el espléndido desate de la cabellera; en ondas simétricas, como en las efigies bizantinas. Estaba pálida (2011b:458).

De Nazario, «el Alerta», "el más activo contrabandista" (2011b:456), no puede, por su descripción y carácter, esperarse nada bueno:

Bronco y desapacible de gesto, fiero y violento de condición, contrastaba Nazario con su mitad, muñeca de alabastro teñida con

zumo de rosas [...] su mata de pelo rubio destrenzada sobre los hombros, ondeando hasta los pies (2011b:456-458).

Aparte, para él, es:

un hombre de temple, que se juega la vida a cada paso para traer a la malvada brincos y joyas, cruces y cadenas de oro de Oporto, piezas de lienzo, cortes de traje de seda (2011b:456-458).

Y Daniel:

Su tipo físico, semejante al de las efigies del Salvador [...] rostro fino, barba ahorquillada, su pelo, que se había dejado crecer en bucles y rebosaba bajo la corona de espinas inofensiva [...] judío, aquel cómico, con los dedos manchados de tinta (2011:456-458).

Nazario es el clásico mozo que llega a odiar a Daniel:

Mozo sin oficio ni beneficio, hijo de prestamista [...] de estirpe israelita [...] un vago que no hacía sino recitar y componer versos (2011b:456-458).

Como se ha indicado, aunque trae regalos a su mujer obtenidos del contrabando, su obsesión le hace tener mala opinión de Antonia. Una mínima sospecha de deshonor que le lleva a agredir al Cristo de la representación con una lanza.

En este caso, asistimos al acto violento contra Daniel pero el lector nunca llega a saber si sus consecuencias han sido letales, aunque tiene el precedente evangélico de la lanzada de Longino.

En algún cuento, los accidentes pueden terminar produciendo una muerte de manera más o menos provocada. Entre estos destaca "Confidencia", ejemplo de la violencia ejercida contra las madres. Es el único relato de este tipo en que el agresor pertenece al sexo masculino.

Ricardo Solís "era soltero; su hacienda mucha; limpia y noble su ascendencia; vigorosa su complexión; su presencia gallarda" (2004:105). Cuando el personaje-narrador lo conoce mantiene un dolor oculto que iba "imprimiendo en sus facciones una huella tan visible de siniestra amargura." (2004:105) que "todos cuantos le veían experimentaban la

misma curiosidad punzante, igual deseo de conocer el secreto -[...] - de por qué aquel hombre parecía la tétrica imagen de la pena." (2004:105).

A la madre solo la percibimos a través de las palabras de Ricardo a la narradora principal: "pinte usted el cariño de cien madres de las más extremosas, y comprenderá usted lo que era la mía" (2004:108). De la conducta de Ricardo solo tenemos, igualmente, constancia por lo que comunica en su discurso, en el que incide en su rebeldía juvenil que le llevaba a portarse lastimosamente a su madre:

un instinto diabólico me llevaba a hacer todo lo contrario de lo que quería y aconsejaba mi madre [...] lo cierto es que la contradecía, la afligía, la maltrataba con rabia, primero de palabra, después... [...] la rechacé brutalmente... (2004:108).

Un día reacciona de forma muy violenta:

no sé lo que dije... la amenacé, jurando que si se empeñaba en tratarme como a un muñeco, pegaría fuego a la casa... Y al decirlo, arrimé la luz que estaba sobre la mesa a una cortina... La llama subió deprisa [...] huí pidiendo a voces ¡agua, socorro! (2004:108).

La madre muere de resultas del incendio. Y, finalmente, Ricardo relata las razones de su enfermedad, la amorosa actitud de su madre: "eso fue lo malo... el perdón maldito... No, si yo no tengo remordimientos... si yo no me arrepiento, no... solo quiero que me quiten aquel perdón..." (2004:109). Solís soportaría mejor, y de ahí su complejidad psicológica, el odio materno.

Muerte accidental, achacada a la edad de los contendientes, es la de "Morrión y boina", y también ocurre en "Reconciliados", aunque sea una agresión voluntaria.

En el primero, los personajes están enfrentados por sus diferencias ideológicas.

Don Pedro del Morrión:

el más fogoso nacional de Marineda [...] era un abogadillo tronera y bullanguero, cabeza caliente y corazón expansivo, alma de todos los motines y pronunciamientos de aquella época, en que los había diarios (2003:336).

El narrador da un retrato físico y describe la anticuada vestimenta de don Juan de la Boina:

ojillos pequeños como cabezas de alfiler de a ochavo, emboscados tras la broza desigual de las cejas; los labios belfos, haciendo pabellón a la monástica papada; el cráneo puntiagudo, con erizada aureola de canas amarillas; las orejas de ala de murciélago, despegadas, vigilantes, sirviendo de pantalla a las mejillas coloradotas; las manos hoyosas y carnudas, de abadesa vieja... Hasta cabe no recordar aquel vestir tan curioso, proyección visible de un criterio anticuado: el levitón alto de cuello y estrecho de bocamanga, ceñido al talle y derramado por los muslos en amplísimos faldones; el chaleco ombligüero; el reloj con dijes; el pantalón sujeto al botín blanco por la trabilla de los lechuguinos de 1825, pero generalmente abrochado de un modo asaz incorrecto; el corbatín de raso; la almilla de franela, color de azafrán; la chistera cónica; el pañuelo de hierbas a cuadros; la caja de rapé; el famoso raglán (2003:333-334).

La vida de ambos personajes transcurre de manera paralela y están destinados a encontrarse y fastidiarse, especialmente en su vejez, lo que les conducirá a la muerte tras un fuerte encontronazo, el cual, en otra edad no debería haberse producido.

En "Reconciliados", las disputas entre Roque de Manteiga y Selmo de Vieites se centran en una discusión por las lindes de las tierras:

Se miraron con ardientes ojos de codicia, saludándose entre encías, pues dientes no les quedaban. Las manos sarmentosas [...] los dos vejestorios, pues estaban ambos bastante averiados: el uno, no cumpliendo los sesenta y ocho; el otro, con los setenta auestas [...] sus cuerpos usados y tomados de orín [...] el tío Roque era viudo y no tenía más familia que una sobrina, sirviente en Marineda. El tío Selmo había mandado a América dos hijos ya hombres, y desde allá le remitían a veces una letrita [...] poseer, poseer: he ahí el empeño loco de ambos ancianitos (2005b:646).

La última vez que los vemos es llegando a las manos en un patético episodio de violencia en el que el tío Selmo apedrea en la cabeza al tío Roque que culmina en la gran pelea del día siguiente: Selmo le pega con el azadón en el



hombro de Roque y este responde clavándole una horquilla en el estómago. El primero cae por el impulso y el segundo le golpea la cabeza y el resto del cuerpo. Ambos mueren a consecuencia de las lesiones que se han provocado, cuyo móvil no ha sido otro que la obstinación.

En "Doradores", no solo es reseñable el agresor colectivo, que antes reseñamos, sino también las razones de tipo ideológico que los mueven. Los afines a la huelga atacan al anciano Pedro por querer trabajar en vez de secundar el parón que apoya la mayoría. La amenaza de los cuerpos de seguridad es la que provoca la violenta reacción de los obreros contra el único que se desmarca de la opinión general.

Dos personajes, la víctima y Manueliña, su nieta, destacan sobre el resto. Era ella una:

chiquilla rubia -de unos catorce, o que en su desmedramiento de prole obrero los representaba a lo sumo-, y que ocultando algo bajo el raído mantón se dirigía a la fábrica de un modo furtivo, evitándolos. (2005b:327).

Pedro es descrito en sus rasgos físicos y dibujado en sus méritos:

era un anciano como de setenta años, todavía robusto, de barbas blanquísimas, cara venerable de santo de retablo de aldea. Con involuntario respeto se contaba de él que no probaba el vino ni el aguardiente. Era de casta labriega, fuerte, sencilla y sobria; no conocía más que su obligación, su contrato, su oficio (2005b:528).

Los huelguistas muestra una conducta violenta para con Pedro. El abuelo expone en un discurso sus principios y la necesidad de mantener a su nieta, lo que lo conducirá a la muerte:

Eso, hijos, allá vosotros... Seréis ricos, cuando pasáis sin trabajar los meses... Yo soy pobre; pobre nací y pobre he de morir; solo que mientras viva, a Manueliña no le faltarán unas patatas, ni un cuarto para dormir, ni toquilla para el cuello. Y no se irá a perder, como otras... [...] No sois nadie-gruñó él- para consentir o no que yo entre. ¿Soy vuestro esclavo, por si acaso? Ahora es cuando



os digo que entraré, y si es preciso pediré ayuda a la autoridad.  
¡Pues hombre! (2005b:529).

Sin embargo, aunque no existe intención premeditada de asesinato por parte del colectivo, uno de sus miembros comete homicidio:

A media voz trocaban furiosas exclamaciones, y sus aras, pálidas de frío e ira, expresaban la amenaza, la rabiosa resolución (2005b:527).

Tampoco hay un asesinato planificado en "La Compañía", pero sí personaje colectivo.

Caridad, es un muchacho que vive con su abuela Cometera, y que sobrevive a base de robar su sustento a los demás. Su recompensa por estas rapiñas son las historias de su abuela "inagotable repertorio de consejas, tradiciones y patrañas" (2005a:342), que han ayudado a construir la personalidad de Caridad: "influyese el mismo aislamiento a que le condenaban sus latrocinios y la azarosa suerte y fechorías del padre" (2005a:342).

Víctima de su imaginación, parte en busca de "La Compañía" por el camposanto, expedición que terminará de muy mala manera para él. Es atacado por "los hijos de dos o tres labradores de los más acomodados, de pan y puerco, [que] se la tenían jurada" (2005a:341) a Caridad. Pretenden darle una lección con una paliza pero se les va la mano:

A un mismo tiempo le ha partido la cabeza un garrotazo y le han abierto la garganta el corvo filo de una céltica *bisarma*, que a la vez que degüella sujeta a la víctima. [...] Los mozos se retiran, dejando tieso allí al ladronzuelo, y murmurando, serios ya, porque no habían pensado ir tan lejos, ni hubiesen ido a no mediar el mosto nuevo y la vieja caña (2005a:343-344).

El homicidio roza aquí los límites del asesinato.

"Maldición de gitana" tiene una serie de personajes de interés. Por una parte, está Gustavo Linaza: "mozo asaz despreocupado, era el más carilargo [...] infatigable cazador y *sportman*" (2004:535) quien, interrogado por la narradora,

relata la historia que comparte con dos amigos: los hermanos Mayoral.

De estos que se llamaban "el mayor Leoncio y el otro Santiago" (2004:536) dice Linaza dirigiéndose a la narradora: "habrá usted visto pocas figuras más hermosas, pocos muchachos más simpáticos y pocos hermanos que tan entrañablemente se quisiesen. Huérfanos de padre y madre, y dueños de su hacienda, no conocían tuyo ni mío" (2004:536). Además, también lo muestra en su aspecto físico: "Leoncio, vivo, moreno, delgado; Santiago, rubio y algo más grueso" (2004:538).

Es curiosa la manera en que son presentados estos, pues existe gran similitud entre ellos, además del cariño recíproco. Pero sus caracteres son dispares:

Leoncio nervioso y vehemente hasta lo sumo, y Santiago de un genio igual y pacífico (2004:536).

La galanura de Santiago, ataviado de cazador, es destacada por Linaza:

muchacho arrogante, rubio y blanco, y en aquel instante, subido al poyo de montar y con un pie en el estribo, con su sombrero de alas anchas, su bizarro capote hecho de una manta zamorana, de vuelto cuello de terciopelo verde, y sus altos zajones de caza, que marcaban la derecha de la pierna, aún parecía más apuesto y gallardo (2004:537).

Ven apoyada en el emparrado cuando salen a cazar a una gitanilla "atezada, escuálida, andrajosa" (2004:537) que:

Podría tener sus veinte años, y si la suciedad, la descalcez y las greñas no la afeasen, no carecería de cierto salvaje atractivo, porque los ojos brillaban en su faz cetrina como negros diamantes, los dientes eran piñones mondados y el talle un junco airoso. Los pingajos de la falda apenas cubrían sus desnudos y delgados tobillos, y al cuello tenía una sarta de vidrio, mezclado con no sé qué amuletos (2004:537).

La gitanilla, obstinada, se empeña en echar la buena ventura. Los hermanos se niegan y la amenazan con echarle los perros, a lo que ella reacciona con más amenazas:

"Premita Dios... premita Dios... ¡que vayas montao y vuelvas tendío!" (2004:537).

Esa maldición se cumplirá cuando Leoncio mata accidentalmente a Santiago de un disparo de escopeta.

Hay algunos cuentos en que la muerte es, como en el caso anterior, casual o accidental pues el daño infringido por un personaje estaba destinado a otra víctima. Es el caso de relatos como "Las cerezas rojas", "El destino" o "Madre gallega".

En el primero Mestival dispara a un ladrón de fruta que resulta ser su hijo. Poco sabemos del homicida:

medio rico..., bueno, rico no..., acomodado, y que tenía su porqué. Había heredado rentitas de un hermano cura, y juntaba otras por su mujer, una tendera de Areal, que se retiró del comercio a vivir ahí, a criar un hijo único, un chiquillo precioso [...] ellos mismos trabajaban la tierra y vendían en el mercado de Areal lo sobrante (2011a:397).

Del niño se nos dice que: "iba creciendo y era traviesillo" (2011a:397) y "que le temblaba a su padre" (2011a:397). Realmente no tenemos datos para analizar en profundidad a los personajes, apenas se pueden conocer por sus actos. De hecho, parece lógico que Mestival defienda su medio de vida de los ladrones, aunque sea excesivo en su método teniendo en cuenta que sabe que estos son niños. Su supuesto enemigo lo tiene en casa. Doña Emilia desplaza el posible retrato del progenitor a un final efectista.

En "El destino" sobresalen dos personajes: Matías Reñales niño y su tía Tecla. Esta se equivoca cuando cree que está matándolo, y en realidad lo hace con su propio hijo Roquillo.

En primera persona, Matías adulto habla de sí mismo:

Era y criatura de unos siete años, y vivía con mi madre ¡proecita! En cá el agüelo, pae de mi pae, que era labraor. Yo no podía ayuar aún, porque no tenía juerza, y mi quehacer era zamparme las golosinas y andar diableando [...] más malo que un cabrito; siempre enzarzao en peleas y metiéndome a hacer hombrás fuera e

tino y hora, tirando pedrás al mismo sol [...] Pero elante tía Tecla me entraba un canguelo (2005a:716-717).

De este personaje sabemos por el propio Reñales:

¡Mujer más seca...! Parecía guindilla e sartal [...] Gastaba un genio e vinagre, y andaba roía de rabia en vista que sus dos criaturas no acababan de medrar, mientras yo, hecho una manzana y más duro que una guija [...] Tía Tecla me encantaba con los ojos e basilisco que siempre me estaba flechando [...] tía Tecla se puso más feroz, y cuando me encontraba solo paecía que intentaba espeazarme (2005a:716-717).

El sobrino, así, da dos características de su tía: el mal genio y la envidia, lo que le provoca tanto miedo que llega a enfermar.

Tecla no tiene discurso, pero sí actúa, y cuando lo hace, es de manera vengativa y cruel. Si la envidia le lleva a asustar a un niño, su propio sobrino, llega un momento que esto la obsesiona tanto que intenta eliminarlo, pero acaba con la vida de su hijo, Roquillo.

En cierto modo tanto en este cuento como en el anterior, la muerte del ser querido, el hijo en estos casos, parece ser una jugada del destino que castiga el comportamiento de los padres.

En "Madre gallega", apenas sabemos nada de los asesinos. Algo más de información tenemos sobre el hijo:

En Pontevedra [...] nació y se crió Luis María, y en el Seminario de Orense estudió Teología y Moral, para ordenarse. Era hijo único de un pobre matrimonio: el padre, aragonés, vendedor ambulante de mantas y pañuelos de seda; la madre, aldeana, nacida cerca de Poyo, en las inmediaciones de la bella Helenes, mujer tan sencilla, que ni sabía leer ni aún coser, pues se ganaba la vida con una rueca y un telar casero, informe y primitivo si los hubo. Luis María salió aplicado, devoto, dulce, formal, gran ayudador de misas y despabilador de velas (2005a:43).

Al recibir su curato, se ve obligado a tomar parte en uno de los bandos políticos. Aunque no se proclama por ninguno, el pueblo decide colocarlo en el de su padrino, don Ramón de la Bolea, jefe de los carlistas. Los liberales

deciden atacar la casa del cura y la madre, a pesar de su ignorancia, se da cuenta de que vienen a por él. Al salir a la ventana es muerta por una bala. Del asesino no tenemos datos: "El bárbaro, que ya tenía apuntada la escopeta, disparó" (2005a:46).

Hay ciertas similitudes también entre los relatos "Sin querer" y "Eterna ley". En ambos se produce una rivalidad entre dos jóvenes aldeanos, aunque por razones distintas. En el primero aquella es provocada por el enfrentamiento entre parroquias, mientras que en el segundo es por el amor de una muchacha.

Los elegidos en "Sin querer" son "gallegos guapos, profesionales" (2005b:542). En este cuento, Juaniño de Rozas, "mocetón hercúleo" (2005b:544) llega cabalgando en un caballo de raza del país por el que le cuelgan las piernas hasta el suelo porque es una "especie de gigantón" (2005b:544). Culás, su oponente, es "el más vivo de los dos guapos" (2005b:543), es descrito así:

gesto gallardo, la mano no temblaba, ni en el tostado semblante había rastro de palidez. Las patillas rojas del mozo relumbraban como hilado cobre a los últimos rayos del sol, y sus ojos verdes, de gato joven, relucían fieros (2005b:543).

Juaniño se mantiene "pausado, frío" (2005b:544) ante la proposición de pelea, acordada por los parroquiano, de Culás. Incluso el narrador nos indica que no sentía ni "chispa de malquerer contra" (2005b:544) este. Pero Culás, en el trascurso de la refriega acaba apuñalando de muerte a Juaniño. Huirá de la justicia.

"Eterna ley" cuenta con más personajes que asesino y víctima, pues hay un grupo que viaja a Santa Tecla y que se detiene para conversar. Sin embargo, la violencia no se encarna en ellos sino en Juliane y en el Corvo. Del primero se nos da una precisa descripción:

Una figura arrogante; un fornido labriego, que de veinte años no pasaría, pues era su cara lampiña y hermosa, como de mujer.

Llevaba al hombro la chaqueta parda; su chaleco era rojo, sus pantalones de pana aceituna. Aunque no vestía rigurosamente el traje del país [...] cubriese su cabeza la vulgar boina, era aún aparición en extremo típica [...] La estatura, las formas eran atléticas; pero el semblante, apenas curtido por el sol, tenía la corrección y el modelado de una estatua antigua. Un bozo rubio empezaba a sombrear los labios de cereza, y los ojos, de oscuro y profundo azul, eran grandes y candorosos. El pelo, rizado, color de miel, que se vio al quitarse el galán su fea boina, completaba la perfilación de la testa y su carácter de modelo artístico (2005b:674-675).

Además, el cura da un dato significativo de Juliane: "como es tan bonito, se pierden por él las mozas" (2005b:676), por lo que los de Migoeiro se la tienen jurada.

El Corvo, un "hombrachón de corta estatura" (2005b:676) que contrasta en su apariencia con Juliane, odia a este por hablarse con Marcia de Sanguíño, a quien pretende sin éxito. En el transcurso de la pelea, se oye un disparo. Se supone que del vengativo Corvo.

"Geórgicas" resulta excepcional dentro de este grupo. Se ejerce una violencia colectiva, de una familia contra otra.

El relato comienza de manera llamativa, pues la escritora coloca la siguiente nota al título:

Escrito este cuento, que se funda en hechos reales, pareciome que se asemejaba en su asunto a otro cuento de Tolstoy. Me anticipo a declararlo y veo en ello una prueba más de las afinidades que siempre noté entre el campesino ruso y el de mi tierra (2004:235).

A partir de aquí se presentan los personajes. Si bien son dos familias que actúan de manera conjunta una contra otra, existen algunas criaturas literarias que muestran cierta individualidad.

Los Lebriña es una familia formada por el tío Ambrosio y sus hijos, Andrés, el mayor de la familia, y la joven Aura. Son "gente apocada, resignada, y solo a fuerza de indignación y ultrajes había salido de sus casilla Andrés"



(2004:240). Los Raposo se componen del tío Juan y su mujer, y su prole: Chinto, Román y Duardos y su sobrina Juliana. Estos suponen un claro contraste con los anteriores: "astutos en medio de su barbarie, creyeron que después de suprimir a un hombre les convenía estarse callados y quietos" (2004:240). Sin embargo Aura conseguirá su venganza con paciencia.

La discordia comienza por una cuestión campesina: los Raposo no ayudan en la maja a los Lebriña, a pesar de que este sí lo habían hecho. Los hombres "gruñones y enfurruñados, mascullaban la ira" (2004:237), las mujeres "tomaron sus panderetas e improvisaron una triada muy injuriosa" (2004:238).

Aura es uno de los personajes más interesantes, y, por tanto, de los pocos que aparece de manera individual:

Moza soltera de unos veinticinco años de edad, lucía sobre sus gruesos y encendidos labios un pronunciado bozo oscuro. Aura no sabía improvisar [...] Aunque tostada del sol [...] y aunque de boca sombreada y recias formas, la moza no era despreciable (2004:238).

A pesar de pertenecer a una familia de natural tranquilo, Aura:

sujetó a Chinto y le dio una paliza con el mango de la guadaña [...] Molido y humillado [le] rasgó la comisura de los labios (2004:238).

Las heridas de Chinto provocan que Andrés Lebriña "muy descolorido [...] callaba como un muerto" (2004:239), ataque a este. Los Raposo acorralan y matan a Andrés.

#### SUICIDIO.

Agrupará este el último conjunto de cuentos en los que se produce la muerte. Contamos con un relato urbano, "Libertad", y otro rural, "El clavo".

En "Libertad" sobresalen dos personajes, el pequeño Bertito y su tía Fausta. Del protagonista tenemos un primer



acercamiento en el momento en que decide huir de esta y después se nos da un mínimo resumen de su vida y carácter:

Bertito, a pesar de su dormilona paciencia, de su resignación ya automática no pudo aguantar más, y, [...] salió a la calle con la resolución de no volver en toda la vida [...] Bertito [...] sufría todas las privaciones y castigos que puede temer un chico de su edad (2011b:657).

El propio discurso de Fausta muestra su conducta con respecto al niño:

Zángano, a ver si te peinas y te lavas, que paeces un estropajo... Gandul, no te hagas el zorro... Bárreme más vivo que la luz ese almacén, y recoge la basura en la espuerta... (2011b:657-658).

Destaca en Bertito el papel del sentido del olfato, muy desarrollado en este personaje: "la naturaleza otorgó a Bertito un olfato muy sensible" (2011b:658). Lo cual le crea problemas ayudando a su tía verdulera, pues el mal olor de las verduras le afecta.

Como explica el narrador: "su tía parecía aborrecerle [...] solo sintió que el chico no fuese chica" (2011b:658). Lo cual la irrita profundamente porque cree que si hubiese sido chica, le habría ayudado más en las faenas de la casa y el negocio. Además, "el mal humor se le agrió dentro a la mujerona. Fermentó más acerbamente al observar que Bertito no gozaba de salud" (2011b:658).

La relación con Fausta, que como se recoge más arriba lo somete a un maltrato continuo, se trasluce perfectamente a través de esta frase de Bertito: "Me buscará; estará rabiando... ¡Chinchate, perra!" (2011b:659).

Conseguida la huida de Bertito porque "A los nueve años no hay fuerza para oponerse a las vejaciones" (2011b:657), y siendo consciente de que solo no puede sobrevivir, decide tumbarse en la carretera al oír un coche, para no volver a sufrir las consecuencias de su fino olfato. Consigue, así, doña Emilia uno de tantos relatos con final sorprendente al

mostrar la puesta en práctica de la libertad por parte de un niño.

La última vez que le vemos es muerto en el suelo: "La criatura no respiraba ni se movía. El hundimiento de las costillas prensaba y paraba el corazón" (2011b:661).

Un caso de particular interés es el del suicida de "El clavo" pues cuenta con abundantes datos sobre la personalidad de su protagonista.

Leocadio Retamoso era lo que se dice un muchacho excelente; hasta una miajas insignificante, pues no se metía con nadie, no discutía jamás en público, no se le conocían amorios, no tenía vicios, no se enfrascaba en lecturas, no escribía ni soñaba con lanzarse a confidenciar [...] Pertenecía al número de los que no tienen verdaderos enemigos, y de quienes la gente se olvida a los dos minutos de verles.

En realidad Leocadio era un enfermo del alma. Sus padres [...] le habían transmitido esa melancolía sorda, ese desasimiento de todo [...] treinta años, bien vestido, de figura agradable [...] No podía Leocadio intentar, para distraerse, largo viajes al extranjero (2011b:171-172).

El resto del cuento se centra en la obsesión que sufre Leocadio con respecto al clavo. No pudiendo soportarla, acaba con ella suicidándose.

### III.1.2. Maltrato y violencia física.

En este otro de los grandes grupos en que podemos reunir numerosos cuentos de Emilia Pardo Bazán. Está compuesto por "La dama joven", "Madre", "No lo invento", "En el Santo", "El oficio de difuntos", "Heno", "Hallazgo", "Pelegrín", "El arco", "La perla rosa", "Apólogo", "El encaje roto", "El puño", "Presentido", "En coche cama", "La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)", "La fuerza", "La pierna del negro", "Diálogo", "¿Cobardía?", "Las medias rojas", "Bucólica", "Los huevos arrefalfados", "Las desnudadas", "El cacique", "¡Aquellos tiempos!", "La

Mayorazga de Bouzas", "La Capitana", "Bajo el sol", "Dalinda", "Contra treta", "En el pueblo" y "El molino".

#### AGRESIONES ENTRE MIEMBROS DE LA FAMILIA.

Algunos relatos cuentan con personajes de la misma familia que se enfrentan entre ellos.

En "La dama joven" Dolores ha criado a su hermana pequeña Concha renunciando a su propia vida. De la primera, autoritaria sombra de la segunda, el narrador da su historia, la cual explicará su conducta para con Concha:

Tenía doce años más que su hermana, y contaba apenas trece cuando quedaron huérfanas [...] relevada de sus tempranas obligaciones maternas [...] un episodio que Dolores no quería recordar [...] unos amoríos breves, la seducción, la deshonra, el desengaño... [...] el fruto de las entrañas de Dolores, mal nutrido por una leche escasa y pobre, languideció y sucumbió pronto, dejando contagiada a la niña de cuatro años [...] Dolores la adoraba: ya no tenía más pensamiento que aquella criatura [...] aborrecía a los hombres [...] a Concha que no la tocara ni el aire [...] a medida que Concha se desarrollaba y empezaba a celebrarse su linda presencia, despertábase en la hermana mayor esa vanidad característica de las madres, y a costa de privaciones y escaseces la emperejilaba y componía (2003:13-17).

Sin embargo, de Concha se ofrecen pocos datos sobre su pasado. Físicamente, el narrador habla sobre su belleza:

los brazos blancos y puros, los pies rosados por la frialdad del piso, los senos recogidos y breves como capullos de flor [...] Remata el cuerpo una cara oval, sanamente pálida, algo pecosa hacia el contorno de las mejillas; el pelo, rubio como la harina tostada, nace copioso en la nuca y frente, y desciende en patillas ondeantes hasta cerca del lóbulo de la oreja: entre los labios gruesos y cortos brilla como un relámpago la nitidez de la dentadura. Los ojos, aunque hinchados de dormir, no encubren que son garzos y candorosos todavía (2003:21).

Lo que conocemos de la hermana pequeña a través de sus palabras, pensamientos y de las opiniones del narrador

configuran una personalidad desenvuelta y decidida que choca con la de Dolores, marcada por una mala experiencia:

Déjate de cuentos-articuló furiosa Concha-. Es un tonto; bien sabía lo del escote, y no tenía para qué darme ahora este mal rato... Pues no señor, que he de ir lo mismo que pensaba. ¡Mire usted...! [...] afirmó que ya la incomodaban tales majaderías, que ella no había hecho nada malo, y si Ramón no lo quería así, que lo dejase. También era tontería de Dolores disgustarse por eso: probablemente Ramón ya estaría de vuelta para cantar... Y si no, buen viaje... [...] y ahora la chiquilla quería sublevarse, quería disponer de su persona, echarse a perder, ir a correr el mundo en busca de aventuras, con una compañía de cómicos (2003:41-47).

Sabemos que es una muchacha joven y que quiere vivir la vida: "¡casarse! ¡bah! claro que se casaría: ¿pero qué prisa corría eso? [...] ¡Artista! ¡Qué bien le sonaba a Concha el nombre!" (2003:19-20).

La acción violenta se percibe, como ya se señaló, en un único momento cuando Dolores, herida, la zarandea al revelarse la rebeldía de la joven que intenta buscar su propio camino.

"Madre" recoge el motivo de los celos, encarnados en la hija que envidia la belleza de su progenitora, provocando emociones negativas en ambas. La condesa de Serená aparece físicamente opuesta a su hija:

tenía la enfermiza constitución del padre [...] Quiso la mala suerte que [...] heredase, al par que el temperamento, los rasgos fisonómicos de su padre, por lo cual Irene, en la flor de la juventud, era una mocita delgada y pálida, sin más encantos que eso que suele llamarse belleza del diablo, y yo comparo al saborete del agraz (2004:162).

De la condesa se recuerda su antigua belleza: "una hermosura de esas que en la calle obligan a volver la cabeza y en los salones abren surco" (2004:161), por ser:

facciones muy regulares y a la vez muy expresivas, tez ni morena ni blanca, sino como dorada por un reflejo solar; [...] la gallardía del cuerpo, la morbidez de las formas, la riqueza del pelo y de los dientes, y esos ojos que aún pueden verse ahora (2004:162).

Todo lo cual contrasta con su aspecto actual, tras el accidente:

el semblante enteramente desfigurado, monstruoso, surcado en todas direcciones por repugnantes cicatrices blancuzcas, sobre una tez denegrida y amoratada; un ala de la nariz era distinta de la compañera, y hasta los mismos labios los afeaba profundo costurón. Sólo los ojos persistían magníficamente bellos, grandes, rasgados, húmedos, negrísimos (2004:161).

La conducta de Irene hacia su progenitora, provocada por la envidia, se refleja en las palabras del narrador: "se mostraba desabrida con su madre, y pasaba semanas enteras sin hablarla" (2004:163). De modo que esta conducta puede atribuirse a un maltrato psicológico. Ante ella, la condesa reaccionaba con dolor:

sentía [...] lástima infinita. Con vida y alma se hubiese quitado -a ser posible- aquella tez de alabastro y nácar, aquellos ojos de sol, y poniéndolos en una bandeja, como los de Santa Lucía, se los hubiese ofrecido a su niña, al ídolo de toda su honrada y noble existencia (2004:163).

En "Las medias rojas" solo aparecen dos personajes: la joven Ildara y Clodio, su padre.

Ildara es una "rapaza" (2005b:533) que se encarga de las tareas más duras del hogar, cargar la leña, hacer la comida ... mientras que Clodio se queda sentado fumando. De ella sabemos que es coqueta, pues dice el narrador: "se atusó el cabello, peinado a la moda «de las señoritas»" (2005b:533). Ildara sabe que tiene un tesoro y quiere defenderlo: "Era siempre su temor de mociña guapa y requebrada, que el padre la mancasse [...] Y tanto más defendía su belleza" (2005b:534). Pero esta queda destruida cuando recibe los golpes de Clodio:

Salió afuera, silenciosa, y en el regato próximo se lavó la sangre. Un diente bonito, juvenil, le quedó en la mano. Del ojo lastimado, no veía (2005b:535).

La primera aparición del padre es liando un cigarrillo y fumando mientras Ildara, como antes se indicó, se encarga de las tareas:

El tío Clodio no levantó la cabeza, entregado a la ocupación de picar un cigarro, sirviéndose, en vez de navaja, de una uña córnea, color de ámbar oscuro [...] tenía el tío Clodio liado su cigarrillo, y lo chupaba desgarradamente, haciendo en los carrillos dos hoyos como sumideros, grises, entre el azulado de la descuidada barba (2005b:533).

Su conducta se resume perfectamente al adivinar la mentira que rodea a las medias y su reacción:

una luz de ira cruzó por los ojos pequeños, engarzados en duros párpados, bajo cejas hirsutas, de labrador... Saltó del banco donde estaba escarrancado, y agarrando a su hija por los hombros, la zarandeó brutalmente, arrojándola contra la pared [...] Y el tío Clodio, ladino, sagaz, adivinador o sabedor (2005b:534).

Además, el padre casi parece disfrutar con la paliza pues aprovecha para reprocharle su coquetería y poner fin a su marcha de la aldea mediante la desfiguración que le causa la agresión.

El narrador explica el rechazo a la emigración aunque suponga la salvación de la familia por el extremo apego a la tierra del campesino gallego.

En algunos de estos relatos los perjudicados son niños. A veces son abandonados por sus familiares ("En el Santo" o "Hallazgo") y siempre maltratados por ellos.

"En el Santo" la violencia es ejecutada por la madrastra de Sidorio ante los ojos del padre sin que este intervenga. Es un niño indefenso ante los ataques de la Manuela, su madrastra.

La primera vez que el lector ve a Manuela es hablando de manera colérica sobre Sidorio. Más adelante el narrador indica que "la mujerona con que ahora vivía Lucas" (2005a:321) se dedicaba a mantener asustado al pequeño por "la constante aspereza del trato feroz" (2005a:321) y el chiquillo temía a "uno de los pellizcos de bruja, retorcidos y rabiosos, con que la Manuela le señalaba cardenal para medio mes" (2005a:321).



Del pequeño Sidoró solo sabemos que tiene "seis años" (2005a:321) y que tampoco su padre le cuida: "Lucas se acordó de echarle a su hijo un pedazo de tortilla y una hogaza, como quien echa un hueso a un cachorro" (2005a:322). Su pensamiento se centra en el recuerdo de su madre muerta contraponiéndola con la actitud de su madrastra.

La protagonista de "Hallazgo" es Carlota Migal, costurera de profesión y tildada de rara por sus compañeras. En realidad, lo que ocurre es que siente vergüenza por su pasado: fue abandonada por su marido y luego su hijo murió.

Esa vergüenza marca su personalidad, pues se considera una pecadora. Pero también tiene un fuerte instinto maternal. Su conducta se contradice con su intención de pasar desapercibida ya que acude rápidamente a atender al niño perdido que es presentado a través de sus ojos:

una figurita menuda, casi grotesca a fuerza de encogimiento y desolación. ¡Un niño! Sí, un niño era, como de unos seis años, acaso más; un niño desmedrado, canijo, mal trajeado, con los puños metidos en los ojos, llorando en seco y con hipo de angustia. [...] asombrados ojos azules, enrojecidos por el llanto [...] Tenía el pelo rubio oscuro, anillado; la tez fina, una boca dibujada, unos ojos del mismo cielo... No; al izquierdo le colgaba un párpado. [...] Sus facciones consumidas, sus carnes blandas y semiazuladas, sus brazos y piernas flacos, sus dedos de arañita, revelaban la desnutrición, el régimen del hambre. La costurera le cogió en vilo y le sintió ligero como una pluma. (2005b:243-244).

Carlota quiere mandar el hallazgo con sus padres porque es honrada, pero el niño confiesa que le han abandonado:

De mi pueblo vengo... Salí con padre y madrona mu tempranico... M'an soltao, m'an soltao... [...] La mujé e mi pae. [...] Sa morío [...] Diome madrona con el cazo e jierro. [...] Yo sí quería... Pero ellos san díó. Lo estaban diciendo, que se largaban al tren aluego e soltame en la caye. Yo lo oí. [...] Yo lo oí. Vaya que lo oí. Madrona ice que yo trago mucho y que tié cuenta perderme. (2005b:243-244).



Así las cosas, Carlota decide quedarse con el pequeño y satisfacer de este modo sus deseos de maternidad.

"Pelegrín" es un niño de ciudad, maltratado por su familia, pero no abandonado:

Con el ultimo empujón que le atizaron para que se «despabilase», salió en volandas el chico, mal despierto aún [...] Llevaba los cachetes colorados aún de los restregones, y turbios los ojos, con los párpados hinchados de soñarrera [...] Y liada la bufanda, y subido el gabán hasta las orejas, que abotagaban media docena de sabañones, bajó las escaleras a brincos (2011:79).

Su personalidad está fuertemente ligada a su deseo de viajar en tranvía y al constante recelo que siente frente al mundo:

El miedo era el estado crónico de Pelegrín. [...] Por instinto, cuando le dirigían la palabra, bajaba la cabeza [...] Él, Pelegrín, había nacido para eso: para aguantar candela (2011:80).

La mujer que lo engaña lo hace con un viaje en tranvía, el ansia oculta de Pelegrín. Ella -"una cuarentona fresca, envuelta en mantón de lana gris" (2011:81)- que lo agasaja con avellanas que le hace comer para ganarse su confianza. Parece, incluso, simpática hasta que, cerca de su destino, le roba y abofetea antes de huir.

En otros cuentos, este tipo de situaciones violentas tienen lugar dentro de las propias parejas, independientemente de su clase social. Ocurre en "El oficio de difuntos", "Heno", "Apólogo", "El encaje roto", "La perla rosa", "Bucólica", "Los huevos arrefalfados" y "La Mayorazga de Bouzas".

"El oficio de difuntos" se centra en la violencia doméstica entre esposos.

Ramoniña, la protagonista, "en sus mocedades, fue la chica más alegre y bailadora de todo el Borde" (2005a:386), mimada por su padre que "tenía el prurito de divertirla; la vestía muy maja; no le negaba capricho alguno. Adoraba en ella, porque era vivo retrato de su difunta mujer, a quien había profesado una especie de devoción y culto"

(2005a:386), pero Ramoniña tenía ideas propias y "se enamoró hasta los tuétanos" (2005a:386). Además, como no sucedió así, comienza el maltrato de Ramoniña a la que culpa. De modo que "se decía que el marido tocaba la pandereta en sus carnes y la zurraba de firme" (2005a:387).

El padre de Ramoniña Novoa no aprueba su matrimonio con "un pobrete estudiante, hijo de un cirujano romancista y sobrino del cura de Cebre [...] un perdido gracioso, que hacía versos y tocaba la pandereta con las rodillas y los codos" (2005a:386).

El padre, que consiente todo a su hija, no acepta una unión que sabe no la hará feliz:

inquieto al principio, furioso después, hizo la oposición a rajatabla, y no perdono medio de quitarle a Ramoniña de la cabeza semejante locura. La encerró en casa; la llevó a Auriabella; rogó; avisó; amenazó; puso en juego a los frailes, al confesor, a los parientes, a las amigas, al señor Obispo... En vano (2005a:386-387).

Sabemos cuál fue su posición ante la fuga de los jóvenes: "Hemos concluido. Que se casen. [...] Le entregaré la dote de su madre a mi hija... y que no vuelva yo jamás a oír nombrarla, ni a verla delante de mis ojos" (2005a:387).

Pero el novio "con la dote de la esposa creyó poder darse vida cómoda y alegre, y no miró lo que gastaba, creyendo que, al acabarse, el señor Novoa remediaría" (2005a:387).

Cuando Ramoniña, arrepentida, regresa, su padre ha muerto.

En "Heno" los celos del marido por el pasado como actriz de su mujer provocan en ella una enfermedad mortal.

Candela es una mujer atractiva, aunque no dotada para su profesión:

artista lírica, de zarzuela [...] poseía una voz de grillo acatarrado, pero su cuerpo tenía líneas seductoras. Ni gruesa ni flaca; de carnes dulcemente repartidas sobre armazón de menudos, bien formados y delicados huesos; de cabellera naturalmente rubia, y tan rica y sedosa, que era un regio manto; de cara inocente y

picaresca, en mezcla original, sugestiva, la Candela triunfaba siempre que el papel requiriese solo belleza y donaire (2005b:281).

El marido, Paulino Montes, "muchacho de posición excelente" (2005b:281) y "hasta inteligente en música" (2005b:281), obviando la ausencia de aptitudes musicales de Candela y atraído por sus encantos físicos, se enamora de ella. Sus celos obsesivos se convierten en el detonante de la violencia.

En "Apólogo" dice el narrador que Vicente, un "oficial que no poseía más que su espada y un apellido" "llevaba el virus corrosivo de los celos" (2004:585).

Y de Laura, su novia, que cantaba en:

una opereta en que desempeñaba, con donaire delicioso, un papel entre cómico y patético. La natural hermosura de la cantante parecía mayor, realzada por atavío caprichoso y original [...] Hallábase Laura en esos primeros años felices de la profesión en que un nombre, después de hacerse conocido, llega a ser celebre (2004:585).

Su manera de pensar se refleja en su discurso. Cuenta a Vicente una historia para averiguar algo más sobre él, pues sus palabras la asustan y el comentario de Vicente sirve de advertencia: "Ese rey hizo mal. Sacar los ojos es acción propia de un verdugo. Si quería inutilizar al arquitecto, debió matarle" (2004:587).

Similar al anterior es "El encaje roto"<sup>34</sup> pues una acción violenta casi imperceptible del novio echa atrás a la novia, Micaelita Aránguiz, el día de la boda. La cual se

<sup>34</sup> Eberenz (1988) se refiere a estos dos cuentos al hablar del grupo de relatos en los el protagonista es empujado a una situación límite en la que sale a relucir su verdadero carácter. A partir de ese momento, puede funcionar de manera positiva o negativa. Los negativos inciden en la prueba del futuro cónyuge con dos claros ejemplos: "Apólogo" y "El encaje roto", en los que los novios muestran su carácter celoso y colérico, respectivamente, por lo que no superan la prueba.

convierte en un escándalo por aquel imprevisto "no" que responde al ser preguntada por el sacerdote. Ella "se limitaba a decir que había cambiado de opinión y que era bien libre y dueña de volverse atrás" (2004:571). Tres años después Micaelita confiesa al narrador en un balneario, la razón de su negativa:

Confieso que mi novio me gustaba mucho [...] creo que estaba enamorada de él. Lo único que sentía era no poder estudiar su carácter: algunas personas le juzgaban violento: pero yo le veía siempre cortés, deferente, blando como un guante, y recelaba que adoptase apariencias destinadas a engañarme [...] Intenté someter a varias pruebas a Bernardo, y salió bien de ellas (2004:571-572).

Parte de su fuerte personalidad se trasluce al hablar del encaje: "Bernardo me lo había regalado, encareciendo su valor, lo cual llegó a impacientarme, pues por mucho que el encaje valiese, mi futuro debía suponer que era poco para mí" (2004:572). Y prosigue su relato cuando ya en la iglesia,

Al precipitarme para saludarle llena de alegría [...] el encaje se enganchó [...] En mi interior, algo crujía y se despedazaba, y el júbilo con que atravesé el umbral del salón se cambió en horror profundo [...] Aquel no brotaba sin proponérmelo; me lo decía a mi propia... (2004:572-573).

Finalmente, añade Micaelita la razón de no aceptar aquel matrimonio evitando así la convivencia con una persona de carácter violento:

Solo que también vi otra cosa: la cara de Bernardo, contraída y desfigurada por el enojo más vivo; sus pupilas chispeantes, su boca entreabierta ya para proferir la reconvención y la injuria... No llegó a tanto, porque se encontró rodeado de gente; pero en aquel instante fugaz se alzó un telón y detrás apareció desnuda un alma. (2004:572).

La infidelidad, motivo recurrente de la violencia, está en "La perla rosa". El protagonista se deja llevar por un momento de ira y, aunque no asesina a su esposa, sí la marca de por vida: "el lóbulo de la oreja izquierda lo

tiene partido. Sin duda se lo rasqué yo... involuntariamente" (2004:419).

El protagonista, narrador en primera persona, apenas aparece esbozado por sus acciones. Es romántico, generoso y le gusta sorprender a su pareja:

el placer de juntar a escondidas una regular suma, y así que la redondea, salir a invertirla en el más quimérico, en el más extravagante e inútil de los antojos de esa mujer [...] mi único temor, al echarme a la calle con la cartera bien lastrada y el alma inundada de júbilo, era que el joyero hubiese despachado ya las dos encantadoras perlas color rosa que tanto entusiasmaron a Lucila (2004:415).

Su reacción violenta está justificada como un ataque de locura tras el que se recupera:

es cierto que al acabar me dio no sé qué arrechucho o qué vértigo de locura; eché mano a aquellas orejas diminutas, arranqué de ellas los pendientes, y todo lo pisoteé. Por fortuna pude dominarme en el acto... y bajar la escalera (2004:419).

Lucila se ve a través del tamiz de su marido, el narrador:

viva y traviesa (¡su manera de ser!) Revolvió mis bolsillos haciéndome cosquillas deliciosas, hasta acertar con el estuche. [...] En la efusión de su agradecimiento, me sobó la cara y hasta me besó... ¡Puede que en aquel instante me quisiese un poco! (2004:417).

Movida por sus caprichos, acaba siendo víctima de ellos. El futuro de Lucila queda en entredicho y su existencia marcada por la venganza del marido al descubrir su traición.

"Bucólica" es un relato largo que cuenta con muchos personajes. La violencia la desempeñan el protagonista, Joaquín, y Maripepa, que, pese a no ser una pareja al uso se comportan como tal.

A la muchacha la vemos siempre a través de los ojos de Joaquín. Es la hija del casero y la criada:

Maripepa, la hija del señor Pepe de Naya [...] *Maripepiña* es de mediana estatura, tiene el cutis asoleado, sembrado de pecas, rojo el greñado cabello, las manos oscuras y curtidas, con uñas

cuadradas y romas, y el pie muy ancho y plano, sin duda por la costumbre de no calzarse [...] posee unos ojos entre verdes y azules, con pestañas muy cortas, espesas y rubias [...] ¡Si vieses qué semejantes en su colorido son la chica y la vaca! Rojas, morenas, las dos parecen hechas de tierra y teja molida (2003:71-72).

El día de la feria está arreglada y es cuando Joaquín se fija realmente en ella, cosa que antes no había hecho, por la extraña relación de amistad que entablan:

Llevaba un mantelo negro, liso y muy ceñido, con ancha cenefa de pana; dengue negro también, recamado de azabache y sujeto a la cintura con un broche de dos conchitas de plata relucientes; al cuello, pañolito de seda azul. Su pelo rojo, alisado con agua, tenía al sol reflejos cobrizos, y su tez, a fuerza, sin duda, de fricciones, ostentaba un brillo de juventud: las pecas satinaban a trechos el cutis tostado, y los ojos verdosos, parecían de metal, vistos a la claridad del día [...] la delgadez de la cintura, realzada por la valentía de la cadera; la abundancia del pelo rojo, alborotado en las sienes; y la mucha frescura de la boca (2003:88).

Joaquín, se muestra molesto al principio, pues su retiro en un pazo gallego por causas de salud, desearía que hubiese sido en algún lugar menos rural. Él mismo dice que es "a los veinticuatro abriles abogado sin pleitos" (2003:61), que desea ser juez pues le agrandan "la rectitud, la gravedad, la equidad" (2003:62). Durante los meses que transcurren Joaquín afirma aburrirse y entregarse a distintas actividades, bien con Maripepa, que recibe con humor sus intentos de adaptación a la vida campesina, bien con sus nuevos amigos, el notario y un señorito, que le embroman por su relación con la muchacha. Meses después reconoce haber recibido ya el nombramiento de juez, pero no lo celebra pues se muestra agitado por algo ocurrido durante la feria de Cebre.

Maripepa lo ensalza porque ese día está muy guapo. En la feria se emborracha y en el camino de regreso al pazo tiene lugar la pelea en la que defiende el honor de la muchacha, acosada por el notario, y que provoca los subsiguientes problemas para Joaquín. El creer que la ha



deshonrado y pretender casarse con ella para descubrir que está prometida a otro y solo le pida dinero para la dote.

Destaca la conducta de estos personajes ante lo ocurrido tras la feria de Cebre: Maripepa agradecida intenta seducir al joven, mientras que él, asustado, intenta negarse. Finalmente, la hace subir a su habitación y ella se duerme a los pies de su cama. Se sugieren las relaciones, pues Joaquín determina casarse con Maripepa porque cree haber mancillado su honor. Por su parte, Maripepa, ignorante de esto, solo busca casarse con su novio.

Aparece aquí el hidalgo, personaje tipo que menciona Paredes Núñez (1979b). Esta criatura literaria cuenta con un espacio personal: el *pazo*, versión gallega de la casa solariega, en claro estado de abandono en el momento de construcción del relato. Este abandono e incluso derrumbe podría ser reflejo del destino de la aristocracia rural gallega.

Otros ejemplos de hidalgo están en "La Mayorazga de Bouzas", "La hoz", "Santiago el mudo", "Los buenos tiempos", "En silencio", "El alambre", "Maldición de gitana", "¡Aquellos tiempos!", "Dalinda" o "Pena de muerte".

"Los huevos arrefalfados" cuenta con cuatro personajes: el matrimonio de Martina y el tío Pedro, el tabernero Roque y el barbero, que ayudarán a Martina. Dentro del matrimonio quien ejerce la violencia es el marido y la víctima es la mujer, pero en el acto violento eje del relato, el agredido es Pedro y su esposa es instigadora, que no autora material.

Martina da la imagen típica de mujer maltratada con "cardenales de todos los matices" (2004:249) sin dar motivos a su marido para semejante trato:



criaba los chiquillos, los atendía, los zagaleaba; Martina daba de comer al ganado; Martina remendaba y zurcía la ropa; Martina hacía el caldo, lavaba en el río, cortaba el tojo, hilaba el cerro, era una esclava, una negra de Angola... y con todo eso, ni un solo día del año le faltaba en aquella casa a San Benito de Palermo su vela encendida [...] Procuraba no incurrir en el menor descuido; era activa, solícita, afectuosa, incansable, la mujer más cabal de toda la aldea (2004:249).

Es necesario destacar el pensamiento sobre esta violencia de género que se traduce en la siguiente frase de Martina: "Que me reprendiese y pegase tundas cuando notaba faltas, andando..." (2004:252). En ella se ve como considera normal e, incluso acertado, recibir un castigo físico cuando lo merece y, únicamente trata de cambiar su situación cuando considera que no son castigos justos.

Pedro es de "carácter agrio y despreciable" (2004:250) que siempre inventa excusas para golpearla. Tras la paliza que le dan Roque y el barbero: "Llevaba las costillas medio hundidas, la cabeza partida por dos sitios, la cara monstruosa" (2004:255), pero aprende la lección, como se aprecia por las últimas frases del cuento: "él contesta, aprisa y muy meloso: - Bien están, mujerina; de cualquier modo están bien" (2004:255).

En "La Mayorazga de Bouzas" aparecen varios personajes de los que únicamente voy a reseñar a la mayorazga y la pastora por ser ejecutora y víctima de la violencia.

Sobre la mayorazga nos habla largamente el narrador, especialmente de su carácter algo salvaje e indomable que la impulsa a montar a caballo prescindiendo de la silla de mujer. De hecho, se indica que la habían criado como a un "marimacho" (2005a:32) pues bebe vino, participa en la tradición de la *loita* con gañanes, ayuda a cargar carros y baila con sus jornaleros en las ferias. Acerca de su pensamiento destaca su fuerte moralidad basada en el catecismo:

Católica a machamartillo, oía su misa diaria en verano como en invierno, guiaba por las tardes el rosario, daba cuanta limosna podía [...] idea de pertenecer a una raza superior, y precisamente en la convicción de que aquellas gentes *no eran como ella* (2005a:32).

La muchacha enferma a los veintidós años y el padre decide casarla. El novio es Camilo Balboa. La imagen física de la mayorazga es contrapuesta a la de su novio:

La Mayorazga, fornida, alta de pechos y de ademán brioso, con carrillos de manzana sanjuanera, dedada de bozo en el labio superior, dientes recios, manos duras, complexión sanguínea y expresión franca y enérgica; Balboa, delgado, pálido, rubio, fino de facciones, bromista, insinuante, nerviosillo, necesitado al parecer de mimo y protección (2005a:33).

El matrimonio parece ir bien y la mayorazga protege en todo a su marido, hasta que su fiel amigo Amaro le descubre la relación que tiene con la costurera. La mayorazga, dolida, busca a su rival. Una joven:

bonita que iba a coser al Pazo de Resende... ya no va nunca... el señorito le da dinero... son ella y una tía carnal, que viven juntas... [...] el señorito le mercó unos aretes de oro... la trae muy maja... La llaman la flor de la maravilla, porque cuándo se pone a morir, y cuándo aparece sana y buena, cantando y bailando... [...] La muchacha, después de seguirle con los ojos, se desperezó y se tocó un pañuelo azul, pues estaba en cabello, con dos largas trenzas colgantes [...] La costurera tenía una de esas caritas finas y menudas que los aldeanos llaman caras de Virgen, y parecen modeladas en cera, a la sazón mucho más, a causa de su extrema palidez (2005a:38).

Cuando la mayorazga la encuentra: "los nervios de la muchacha se crisparon y sus pupilas destellaron una chispa de odio triunfante" (2005a:38). Este aire desafiante y de suficiencia es castigado por la mayorazga que le corta los lóbulos de las orejas donde luce el regalo de su marido.

En "¿Cobardía?", el ataque verbal del general queda aplazado por la decisión de la madre de Rodrigo Osorio de enviarlo a Santiago para evitar un fatal desenlace. Sin embargo, al regresar busca quien le propine una bofetada en cumplimiento de su anterior amenaza, y Rodrigo no responde evitando el duelo.

Este era "hijo mayor de la marquesa de Veniales [...] estrecho de criterio, medio beato, meticuloso y triste" (2003:406). De sus acciones tenemos constancia a través del discurso de Mauro Pareja con los tertulianos de la Pecera que les relata lo ocurrido entre el protagonista y el general:

Rodriguito, que venía en sentido contrario, se le acerca, se encara con él y le dice (hay quien lo oyó como usted me oye): <<Sé que usted desea abofetearme. Aquí estoy. Puede usted cumplir su deseo>>. El general alza la mano... y ¡pum! De cuello vuelto, ¡terrible, monumental! Todos creían que el muchacho iba a sacar un revólver... ¡Nada, señores, nada! Aguantó, agachó la cabeza, se volvió... y se retiró lo mismo que ahora, con mucha pausa, sin decir chuz ni muz, arrimando el pañuelo a las narices que le sangraban (2003:410).

Del general conocemos únicamente lo que se comentaba en la tertulia:

se enteró de las murmuraciones, hay quien cree si por algún anónimo... y se dejó decir que él no se batía con chicuelos, pero que tiraría de las orejas y hartaría de bofetones a Rodrigo donde le encontrase (2003:409).

En este caso, el maltrato se compone de una bofetada que queda sin respuesta a propósito<sup>35</sup>.

#### AGRESIONES DE CRIMINALES Y BANDOLEROS.

En "El puño", "Presentido", "En coche cama", "La Capitana", "Bajo el sol" e, incluso, "Contra treta", muchas de estos actos se utilizan para ocultar o apoyar alguna acción punitiva como los robos.

<sup>35</sup> Sobre este Eberenz (1988) destaca la cobardía como rasgo de valor.

"El puño" está protagonizado por los hermanos Tomé, "ambos semicontrahechos y en sumo grado listos y agenciadores, amén de tan ahorradores" (2011:466). Además:

eran misóginos, y ellos mismos, entre compra y compra de objetos preciosos, se hacían el puchero y se barrían el cuarto. Cuando se les preguntaba, alegaban razones de economía: la verdad era que temían que la criada, en alguna de sus frecuentes ausencias, les robase el tesoro que ocultaban en un escondrijo solo de ellos conocido, pero que el diablo podía hacer que ella a su vez conociese...

Y vivían así, en el terror del robo (2011:466).

Jesús, el mayor, era "pobre de espíritu, aunque sagaz para su granjería" (2011:466). Farruco, el más joven: "desconfiado «como un raposo», era resuelto, y solía murmurar entre dientes cuando le mentaban a los ladrones" (2011:466).

La noche del robo Jesús se muestra asustado por si los matan pero Farruco pretende enfrentarse. Al escuchar a los ladrones, Farruco indica silencio y ata la mano del ladrón. El ladrón se la corta y huye. Al poco tiempo Jesús murió por la impresión de este episodio.

También hay hurto en "Presentido". El protagonista, Julio Morales, enamorado de la esposa de un banquero, va a su encuentro. Sin embargo, en el tren siente miedo y no sabe por qué, hasta que se fija en el maletín donde lleva las joyas y regalos para ella, que le acompañan a causa de sus prisas por acudir junto a su amada. Su preocupación surge tras el impulso inicial de reunirse con su querida, al verse tan cargado de objetos valiosos:

El caso era no perder ni un minuto. Le parecía increíble que pudiese sin impedimento acercarse a la amada, estrechar sus manos, beber la luz de sus ojos, grandes y húmedos de dicha...Y ahora - tarde- reconocía la imprudencia (2011:509).

Intenta dormir pero sueña con ladrones y se despierta siendo asfixiado por uno de ellos. El relato concluye aquí,

por lo que no conocemos si las consecuencias fueron fatales o no.

En el relato "En coche cama", Braulio Romero es un "hombre [de] demostrado valor" (2011:253) e inteligencia "despierta y brillante [...] corazón bien colgado, sin sombra de apocamiento" (2011:253). Físicamente tiene:

cara enjuta y gris, que rayaba de negror el bigote teñido (debilidad también esto del tinte, en que muchos incurren), huellas ondas de fatiga orgánica, de padecimiento físicos y decadencias morales positivas (2011:254).

En el relato se recoge una ocasión de terror que hizo perder la fe en sí mismo al protagonista.

Cuando ocurrió el suceso viajaba desde París a Madrid. Al ver a otro viajero en su cabina "se me desquició el alma" (2011:255). Pide que le cambien de lugar, pero como no es posible, entra en la suya y ambos hombres duermen. Cuando despierta nota la ausencia del otro viajero pero todo parece estar igual. Hasta su llegada a Madrid no se da cuenta de que le faltan las joyas.

"La Capitana" tiene dos personajes que mueven la acción: Pepona, la delincuente que se dedica a atosigar al clero, y el joven abad de Treselle.

Pepona, célebre en la tierra, se deriva de la figura mítica gallega de *Pepa Loba*:

Era reconocidamente, capitana de numerosa y bien organizada gavilla [...] aquella varona no gastó en su vida más arma que la vara de aguijón que le servía para picar a los bueyes y al peludo rocín en que cabalgaba. Éranle antipáticos a Pepona los medios violentos, y al derramamiento de sangre le tenía verdadera repugnancia ¿De qué se trataba? ¿De robar? Pues a hacerlo en grande, pero sin escándalo ni daño. No provenía este sistema de blandura de corazón, sino de cálculo habilísimo para evitar un mal negocio que parase en la horca [...] Lo cierto es que Pepona, tan clemente, era con los curas encarnizadamente cruel [...] Era una mujerona, apoyada en una vara de aguijón (2005b:49-52).

El abad de Treselles era un "jovencito boquirrubio, amable y sociable [...] pasó por jactancioso y botarate, y se

le dieron bromas pesadas [...] barbilindo" (2005b:50-52). Sin embargo, fue el único con arrestos para enfrentarse a la temible bandolera.

El caso de "Bajo el sol" llama la atención por las extensas descripciones de los criminales que se contraponen con la casi inexistente de su víctima.

Los jinetes [...] eran de gallarda apostura, jóvenes, sobre todo uno de ellos, que, a lo sumo, representaría veinticinco años de edad; guapos, atezados, patillado el más viejo, sencillamente afeitado el otro; vestían trajes de pana color aceituna y flexibles sombreros cordobeses [...] una corta carabina iba terciada a su hombro, y ancho cinturón de cuero sujetaba a su cintura la funda del revólver [...] los jinetes no eran ni más ni menos que el célebre Juanillo, alias Canela, y su segundo Pascualete, alias Chiquillo de Morería... Y donde se presentaban aquellos dos galanes, no se chistaba [...] graves, tranquilos, los bandidos avanzaban [...] alzaron el ala de sus sombreros, murmurando con hosca cortesía [...] el Canela dudó. Era bueno quitar de en medio a los traidores, ya se sabe, pero le seducía mostrarse magnánimo; no ignoraba, que entre aquella gente un poco moruna y sentimental a su modo, los «bellos gestos» [...] tienen mucho partido, y acrecientan el prestigio romanesco (2011b:85-88).

Marcelino, Melero, ve desde lejos venir a los criminales. Sabe que vienen a por él porque ha acusado a Juanillo ante la guardia civil. Es bracero, "del color de la tierra arcillosa [...] inseguro de piernas" (2011b:86), y no descubre a su padre para que no lo castiguen también. Recibe latigazos en todo el cuerpo que le sumen en "síncope profundo" (2011b:88), por los que "un mes estuvo en cama [...] no eran las erosiones ni los verdugones, sino los dolores internos" (2011b:88). Sobrevivió "cejiunto, amarillo y metido en sí" (2011b:88) prefiriendo que le hubiesen pegado un tiro a la paliza, e indignado. Medio año después volverá a denunciar a Canela a la Guardia civil.

También podríamos incluir entre estos ladrones a aquellos que acaban adquiriendo esta categoría, como ocurre



en "Contra treta". Este relato retrata muy bien las diferencias entre personajes salidos del mismo lugar. Martiño, el *Codelo*, es tabernero:

Martín de Lousá, alias *Codelo*, andaba de salud muy rebién, ¡pero rematadamente mal de cuartos! Trabucos, repartos de consumos, los bueyes, que enfermaron del «mal novo», científicamente llamado *glosopeda*, y el negociejo, una taberna pobre, sin producir ni lo indispensable para arrimar el pote a la lumbre... Estaba casado; se le habían muerto dos hijos, dos rapaces, que ya uno de ellos, hom, servía para trabajar y ayudar; ¡y se encontraba comido por un préstamo de cien pesos para montar la taberna, y que nunca más pagaría! (2005b:683).

Su mujer es Cunchiña: "hija de una costurera de Areal, y costurerita fue hasta casarse. ¡Ahora se veía tan esclava, teniendo que trabajar la tierra!" (2005b:685). Físicamente es:

de sus ojos verdes, limpios, sesgos, de pestañas rubias [...] habla mimosa y de humildad de esclava que se ofrece [...] una cara agraciada y un habla mansita, zalamera (2005b:685).

Camilo de Berte es "un «señor» bien trajeado" (2005b:683) que "volvía de Montevideo, con *plata*, ganada en un comercio de barricas, envases y saquerío; pero [...] traía estropeado el hígado, o el estómago, o no se sabe qué" (2005b:683). Le toma tanto cariño a Cunchiña que la quiere llevar con él a América y dejar solo a Martín. Sin embargo, son ellos quienes, atado el indiano, huyen al otro lado del Atlántico con su dinero.

#### AGRESIONES POR CAUSAS POLÍTICAS Y SOCIALES.

Están protagonizados por soldados ("La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)") y por víctimas de los revolucionarios ("Las desnudadas"). Reflejan las relaciones de poder en el medio rural ("El cacique" o "Dalinda") o en el urbano de los huelguistas ("¡Aquellos tiempos!").



"La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)", de claro componente político, por la reacción violenta de los guardias en respuesta de los que asisten a los embarcados de la guerra de Cuba, cuenta con un protagonista masculino percibido a través de una narradora protagonista:

Cuando llamamos a ganar jornal a Juan, el de la tía Manuela, yo ni sabía de qué color tenía los ojos, pues sólo le había visto de lejos, los domingos, a la salida de misa. Al inspeccionar el trabajo de zanjeo que le confiamos, no tardé en observar que el jornalero arrastraba un poco la pierna derecha, y a la luz del sol, que brillantaba el sudor en su atezado cutis de labriego, noté también una cicatriz que hendía la mejilla, y la caída habitual de la boina hacia aquel lado de la cabeza, que parecía más chico que el otro. Fijándome en esta particularidad, pronto descubrí que a Juan le faltaba la oreja casi entera: sólo quedaba un colgajo del lóbulo, bajo una ruda maraña de pelo.

Y además añade el siguiente comentario que introduce la historia del protagonista:

Al hombre que se pasa todo el día hincando el azadón en el terruño, no hay cosa que le guste como eso de que le dirijan una pregunta. Es un socorrido pretexto para interrumpir la labor y descansar apoyándose en el mango de la herramienta. Es, además, una distracción. Juan me contestó solícito; sí, había estado en la guerra de Cuba la friolera de tres años... Y mientras encendía el cigarro, con la lentitud de movimientos característica del labrador, empezó a referir sobriamente sus campañas. (2005a:165).

No obstante, el narrador trata de crear un arquetipo en la figura de Juan: la del campesino gallego:

enmudeció algún tiempo, como si reflexionase. El labrador gallego es cauto, y da tres vueltas a la lengua antes de soltar lo que por cualquier motivo juzga comprometido o peligroso. Al fin, calmoso, a medias palabras, se decidió a referir la historia de la oreja menos. (2005a:169).

Y cuando lo hace, su discurso está plagado de galleguismos, vulgarismos y coloquialismos:

Al llegar al puerto iba dando *cuasimente* las boqueadas. Me sacaron en camilla y me avispé una miaja con el fresquito de la tierra. Al acordar, empecé a pedir agua por amor de Dios. En esto dicen que se llegó a mí una mujer (yo no veía; ¡si estaba

espichando!) con un jarro lleno. Me lo contaron después los que la vieron; venía corriendo y gritando: «Hijo, hijo mío, *pobriño*; aquí te traigo de beber... toma, toma... «Lo malo era que la autoridad no quería, vamos, que nos diesen nada, ni un *chisco* de agua, ni vino, ni caldo, ni leche; y había puesta fuerza, muchísima fuerza, *de alrededor*, para que no se acercasen las mujeres a nosotros. Aún no bien vieron a aquella, que se quería meter con el jarro entre los caballos y el *arremolino* de la gente..., escomenzaron a decir: «A ver si os calláis... A ver si no pedís nada, ¡recaramba!, que aquí ni hay orden ni uno se entiende.» [...] Yo sentí como si me «rabuñasen» con un alfiler nada más. Luego, en el hospital, al volver en mi sentido, me ardía la cara, y me dijo asimismo el médico: «Muchacho, si no te *mancaron* en Cuba, ya te *mancaron* aquí... Te han llevado de un sablazo una oreja...» (2005a:169).

Su visión decepcionada del mundo se trasluce de su última frase en respuesta a la pregunta de si volvería a la guerra:

Ya somos viejos para comer el rancho -contestó, apaciblemente, sacudiendo una paletada de tierra-. Allí mi hermano, que es más mozo... (2005a:170).

Aparece Juan como un personaje típico gallego: un labrador tranquilo que no se preocupa por lo que no puede remediar. Se muestra casi indiferente, estático en lo que tiene que hacer y, a pesar de saber lo que ocurre en la guerra, sin problemas para afirmar que su hermano debe ir aunque él ya sea viejo.

El narrador personaje se mueve en un mundo de fantasías románticas acerca de la guerra que percibe como algo idílico. Además, sabemos que es una mujer por una de las respuestas de Juan: “-No fue machetazo, no, señora...” (2005a:169). Se muestra curiosa, pues no duda en preguntarle ni hacerle rememorar tiempos tan duros. Sin embargo, se entrevé algo de sentimiento al preguntar, tras la narración del accidente en el puerto, sobre la guerra pues ella misma reconoce que: “A mí sí que me temblaba algo la voz al preguntarle” (2005a:170).

Durante la Revolución de 1868 -La Gloriosa- tiene lugar la acción de "Las desnudadas". Hay varios personajes importantes pero a las cinco muchachas las trataremos como un personaje único.

El agresor es un contraguerrillero liberal llamado el *Manco de Alzaur* cuya mención provoca el terror en la gente. El general tiene orden de "dejarle terrorizar a su gusto" (2005a:202) pero le obliga a comprometerse a no dañar a mujeres. Accede "jurando que si alguno de su partida incurría en tal delito, le cortaría inmediatamente las dos orejas" (2005a:202).

Caracterizado por sus malas pulgas, no duda en buscar un método alternativo para castigar en la persona de sus sobrinas al cura de Urdazpi. El odio del Manco es patente:

Sediento de venganza, la venganza inicua de ensañarse en la familia de su enemigo y devolvérsela vilipendiada y manchada [...] Meditó un instante, frunciendo las hirsutas cejas, bajo las cuales encandecían dos ojos de brasa; de pronto, una sonrisa feroz dilató su boca (2005a:203).

Y esa venganza se ejecuta sobre las jóvenes:

Cinco lindas y honestas muchachas, carlistas y devotas, sobrinas del párroco faccioso, hijas de su única hermana [...] amarillas cual muerte y tan sobrecogidas que ni podían llorar [...] las cinco doncellas, enteramente despojadas de sus ropas, eran paseadas y empujadas al través de las calles del pueblo [...] intentando velarse el rostro con el pelo, echándose por tierra para que el fango de las calles las sirviese de vestido, pedían con llanto entrecortado y desgarrador que las devolviesen su ropa y las fusilasen pronto (2005a:202-203).

Tras el episodio, la humillación hace que se encierren en su hogar y no se dejen ver. En este momento el narrador las convierte en entidades individuales:

Al año, la consabida amiga avisó para el entierro de una de las sobrinas, la menor [...] Pocos días después dejó la casa otra desnudada, la mayor: hizo su viaje de noche, con la cara envuelta en tupido velo, y apareció en Vitoria, en la casa matriz de las religiosas de una Orden [...] de allí en medio año escaparonse juntas

dos de ellas, y se incorporaron a la partida [...] Una de las muchachas tuvo ocasión de pelear como un hombre [...] hasta que una bala le atravesó el fémur y murió desangrada; en cuanto a la otra... [...] No sé qué será de ella; rodará por Bilbao, es lo probable. Ésa no supo comprender que por mucho que desnuden el cuerpo, el pudor y el decoro solo se pierden cuando se desnuda el alma [...] esa vive hoy al lado de su tío [...] humilde y resignada, ya madura, atendiendo a sus labores domésticas y a sus devociones [...] y "En el pueblo" la respetaban (2005a:204-205).

"El cacique" tiene un único personaje, que es Froilán, el propio cacique. Se refiere a sí mismo como el salvador de la hacienda del amo y, además, su administrador:

No hay persona de mejor *creto* ni más *enfluencia* [...] yo les tengo a todo hechos mil favores [...] Yo cobro las rentas del señor, pero al señor poco le interesa que se las entregue no bien las cobro [...] A los ayuntamientos los tengo agarrados por el hocico (2011a:21-22).

Su vestimenta cambia con el tiempo:

Lo que es el traje entero, de chaqueta y pantalón largo, ya hacía tiempo que lo pusiera desde que entré a *adeministrar* porque daba más respeto [...] también me corté la melena [...] y empecé a gastar barbas [...] Pero el sombrero y el gabán fue porque me mandó el señor desde Madrid visitar la familia del ministro de Fomento [...] Por supuesto tenía que presentarme *alegante*, y compré mi sombrero de copa alta, de la mejor *clas*, un gabán de un paño de castor hermoso que me lo arreglaron barato porque era verano, un pañuelo de narices con el retrato de Méndez Núñez estampado, unos guantes claros finísimos y la cadena más rica de doble oro verdadero [...] Iba tan bien puesto, que no podía menear pie ni mano [...] me *estalaron* de arriba abajo los guantes al tiempo de manejar el *cuchilo* (2011a:27-29).

Su discurso, como se ve en los textos citados, evidencia la abundancia de vulgarismos al utilizar incorrectamente palabras ajenas a su habla habitual, lo que demuestra su ignorancia.

De manera irónica el pintor da la siguiente imagen de Froilán:

¿Estaré acaso diseñando las facciones del opulento y conocido capitalista D\*\*\*? [...] Hay unas líneas en su perfil de usted que

recuerdan confusamente la silueta de Bismark [...] Es usted un bienhechor [...] Me he levantado por respeto a la soberanía nacional que usted representa. Usted es más que un diputado: el autor es más que su hechura [...] En ese instante supremo quisiera yo retratarle. ¡Qué expresión de triunfo en sus ojos! ¡Qué arrogancia en su apostura! [...] No tema usted: fisonomías como la de usted gustan con extremo a la masa común de las gentes, que perdona la rudeza de esas líneas en gracia de la viva penetración que revelan para abrirse camino y asegurar el éxito en este mundo redondo [...] Pero ese penacho colorado que tengo en la cabeza, ¿qué quiere decir? ¿Es como quien que es un adorno? Deme usted gracias, amigo. Es la insignia de elevado cargo social que usted desempeña. En África, en Australia, en Nueva Zelanda, tendría usted el gusto de usarla a diario; pero también el disgusto de ver que don Romualdito llevaba otra más alta, y el señor ministro, quizás otra descomunal, hecha de ricas plumas (2011a:19-29).

El cacique, incluso ayuda y organiza para que gane las elecciones el elegido de su señor. Pero "el secretario nuestro -dice Froilán- quiso llevarse toda la gloria [...] él era el principal sujeto del país" (2011a:26). Para poner las cosas en su sitio el cacique lo agrade lanzándole un tintero a la cara, el cual le "marcó una cruz muy perfecta sobre la nariz" (2011a:27). Siendo denunciado por la víctima, es encarcelado para luego salir entre vítores.

Sobre la figura del cacique que controla el municipio mediante el miedo, habla Paredes al mencionar los personajes tipo (1979b). Para el campesino gallego tanto da el cacique propietario de tierras como mayordomos de señores o secretarios, porque le exprime la vida.

En "Dalinda" se recoge un episodio tópico: el señorito que corteja a la pobre criada. Los personajes que persiguen a la muchacha son los señoritos de Ramidor, Camilo y Juanito, y su amigo de Madrid Mariano:

Caballero guapo, con ropa lucida, polainas de cuero crujiente y cinturón-canana avellanado, flamante, sin la capa de mugre negruzca que cubría los arreos cinegéticos de los señoritos de Ramidor [...] muy llano y habladero; que daba conversa a todo el

mundo, y a las rapazas [...] las repicaba como si fueran panderetas (2005b:29).

Es él quien se fija en Dalinda, huérfana sin protección tras la muerte de su tío, el cura de Doas. La quiere conquistar para llevársela a Madrid.

La joven acababa de entrar a trabajar en el mesón de Cebre. Es descrito en los rasgos propios de la gallega campesina guapa:

Era una niña casi, vestida de luto pobre, dividido en dos trenzas el hermosos pelo rubio; finita de facciones y con boca de capullo de rosa, menuda y turgente, hinchada de vida [...] talle estrecho [...] acento cantarín de la comarca [...] ojos azules (2005b:29-30).

En todo momento se muestra atenta y servicial pero casta y modesta. Lucha por conservar su honor hasta el punto de empujar a Mariano desde el balcón.

Sobre el personaje femenino decimonónico pasa revista Paredes Núñez (1979b). Las simpatías de doña Emilia, están con la mujer del pueblo por su "carácter nacional, subrayando su espontaneidad y originalidad, así como su condición de trabajadora" (1979b:184). Entre los diferentes tipos destaca la campesina, encarnada en la gallega<sup>36</sup>, y la obrera de la industria catalana, "símbolos de la mujer nueva de la civilización moderna" (1979b:184). Muchos cuentos ilustran este tipo de fémina: "Dalinda", "Casi artista", "Hallazgo", "Las medias rojas", etc. El polo opuesto lo presenta la mujer aristócrata a la que tacha de ociosa y superficial. Sin embargo, las peores críticas de Pardo Bazán apuntan contra las mujeres de clase media. Según Paredes les reprocha:

<sup>36</sup> Sobre este tipo escribe Pardo Bazán un artículo titulado "La gallega"



su falta de originalidad y espontaneidad, su holgazanería, su incultura, la mediocridad de sus aspiraciones, su cursilería y ridiculez, su absurda imitación de la aristocracia, ese continuo «quiero y no puedo», su estrechez de miras y falta de energía, que explican, en cierta medida, la dócil aceptación del estado de dependencia e inferioridad en que vive (1979b:185).

La falta de educación o preparación intelectual y la escasez de inquietudes que se les inculca, limitada a la búsqueda de un marido, es lo que más duramente cuestiona la escritora coruñesa<sup>37</sup>.

En “¡Aquellos tiempos!” el herrero, Camilo Moaña, apodado *El Rato* porque siempre está “a roer, a roer, en el trabajo. No levanta cabeza. Tiene muchísimo que hacer” (2011a:221) es:

Un viril jayán, barbudo y recio, remangado de brazos [...] el maestro, con la mano negra de escoria, alzó su boina vieja, mugrienta, y permaneció descubierto [...] la faz tiznada, casi negra, los ojos y los dientes del cuarentón vigoroso y sano relucían [...] hombre de sangre limpia, [era] un cristiano viejo, [...] un artesano seguro de su destreza, [...] un casi hidalgo, que da su palabra por garantía (2011a:221-222).

Los huelguistas son presentados a través de las palabras de Camilo, de los que tiene mala opinión:

Barulleros amigos de andar en ruidos [...] Ellos, a cualquier cosa que pasa sueltan las herramientas y a pasear [...] Una vez entran aquí, y a que había de apagar y largar con ellos y gritar frente a la fábrica de sierra [...] Venían con malos modos y me llamaron alcumes. Uno me agarró de la manga y quiso tirar de mi... Levanté el martillo, con perdón, y le arreé en el hombro, porque son pobres como yo y tienen hijos, y no le quise zorregar en la cabeza (2011a:222-223).

Evidentemente, Camilo no quiere recordar la huelga y su respuesta violenta es respuesta a la agresión que él ha

<sup>37</sup> Estas opiniones han sido tratadas en artículos de los que ya se ha hablado con anterioridad en este trabajo.



sufrido. Sin embargo, se controla como muestra de solidaridad.

#### OTROS CASOS.

Algunos relatos presentan el maltrato a través de peleas que pueden ser de carácter deportivo ("La fuerza"), motivadas por la ira ("Diálogo") o enfrentando a varios contendientes contra uno ("La pierna del negro").

"La fuerza" no presenta una pelea, sino un espectáculo de lucha. Un reto para los protagonistas y no una agresión en sí misma.

El Japonés, Miajiro, era, según los periódicos, "un hombre flaquito, consumido, de allá de muy lejos, de Japón; y así, esmirriado, podía con todos los que se le presentasen" (2011:369). Físicamente:

Era el japonesito de formas simiescas, de rostro impasible, frío, aniñado a pesar del bigote lacio que contribuía más que a darle aire viril, a exagerar la caricatura de sus facciones. Las líneas de su cuerpo bajo el maillot, se adivinaban tan miserables [...] Semidesnudo, conservaba -nota cómica- sus quevedos (2011:371)

Los trabajadores del muelle son todos similares y más diferentes de Miajiro: "donde estén unos buenos puños, unos brazos así, ¡donde este un hombre de pelo en pecho!" (2011:369). Su mejor adalid: el Toro, de nombre, Santos Turgín:

Era un mocetón admirable, soberbio ejemplar humano. No demasiadamente alto; doble, recio, musculosos, de testuz que justificaba el sobrenombre, de ojos de fuego, de poderosa fisiología. [...] él no era amigo de jactancias [...] Cuanto más hombre es un hombre, mejor presente en lo que se va a meter... Hacia movimientos de hombros, protestas de indiferencia, alardes de desdén [...] Con los brazos colgando, con aire más bien zopo y tímido, como si de antemano se avergonzase de su proeza. Llevaba el torso ajustado en su camiseta de marinero, rayada, de algodón que, con pantalón de dril, era su vestimenta (2011:370-371).

La verdad es que Santos resulta tener una personalidad humilde, pues reconoce la superioridad del japonés, pero también es manipulable, como se ve en la relación con sus compañeros que le impulsan a luchar con Miajiro.

"La pierna del negro", cuento enmarcado, tiene varios personajes. En el relato marco: el doctor X y el yo narrador femenino. Del primero no se nos dice nada y solo le conocemos por su exposición de los adelantos quirúrgicos que se plasman en un panel tallado que recoge un trasplante de una pierna de un negro. La voz narradora, sin embargo, muestra su repugnancia ante esas técnicas y siente compasión por aquel.

En el sueño, relato enmarcado, hay un protagonista claro: don Jerónimo de Olmedo y Mercadal "señor de los más calificados de Sevilla, de buena fama, viejo a carta cabal" (2011:634). Al recibir la pierna del negro siente que aflora su energía y juventud que le obliga a hacer cosas como bailar, perseguir mujeres, golpear a la gente,... en general empieza a llevar una mala vida porque la nueva pierna domina todo el organismo. Se hace objeto de habladurías y hasta piensa en cortársela. Finalmente la falta de decoro de la pierna le lleva a la muerte por el irrespetuoso hecho de no arrodillarse ante el paso del Nazareno en la procesión de Semana Santa.

También es un relato enmarcado "Diálogo". En el relato marco hay dos personajes: Galo y Teolindo, amigos de tertulia en el Ateneo. Poco se nos dice de ellos salvo que Galo cree que el ser humano no es libre de decidir y Teolindo considera que sí. En el relato enmarcado hay un claro protagonista: Félix, que tiene una "conciencia clarísima de su existir y de lo que ese existir influiría y pesaría, antes y después de salir al mundo" (2011:386). Su origen es humilde:

Sabía que los autores de su vida eran una infeliz lavandera y un albañil sin trabajo, porque era alcohólico [...] un brazo se le estropeó en el momento de nacer, y siempre quedó defectuoso [...] no comía lo bastante para nutrirse; que se iba esmirriado; que su padre le daba puntapiés (2011:386).

Cuando lo toman de criado, Félix es desinfectado, lavado, rapado, hasta perfumado, y se convierte en un gracioso «botones». Se propuso ser “bueno, leal, querer mucho a su amo, obedecerle ciegamente” (2011:387)

Los demás miembros del servicio le envidian y lo emborrachan, lo que hace que pierda el cariño de su amo. Además empieza a seguir a la Quiteria, “modistuela de nariz respingona, chula madrileña viciosamente candorosa” (2011:388). El lacayo, sabiendo de su enamoramiento, la rondar y echa en cara a Félix que Quiteria no va a querer a un manco. A pesar de que su conciencia le dice que debe callar y dejarlo no puede evitar la pelea por ser herido en su autoestima:

Asió un hacha, la de partir los huesos, y con el brazo sano, le asestó a la cabeza del lacayo. Este, vigoroso mocetón de treinta años, paró el brazo en el aire [...] y derribando al chico, le pateó muy a su sabor el pecho, a talonazos... (2011:389).

“El molino” presenta particularidades, pues no hay maltrato sino el uso de la tradición de la *loita*.

El trío amoroso de este cuento está compuesto por Mariniña, la molinera, Chinto Moure, su novio y objeto de deseo, y el enamorado de la molinera, Santiago de Andrea.

Chinto no se puede casar todavía porque está esperando a que el ejército lo llame, cosa que le asusta sobremanera. Físicamente era:

De estatura mediana, esbelto, con una cabeza ensortijada semejante a la de los santos del retablo de la iglesuela románica en que oyen misa los de Carazás, Chinto parecía linda doncella disfrazada en hábito de varón; su voz era suave, su acento humilde, sus modales tímidos y corteses. El trabajo del campo no había sido bastante para curtir su piel, y al entreabrirse su camisa de estopa

descubría un blanco cutis, raso y terso, una dulce seda que enloquecía a Mariniña (2005a:372).

Esta, muy diferente de aspecto y carácter, es presentada por el narrador como:

moza resulta y enérgicamente laboriosa, «una loba» [...] se enternecía, se bababa de gusto, se moría, en fin, de amor [...] mujer más rondada y pretendida no existían en tres leguas a la redonda [...] no consistía tanto en las turgentes formas y las floridas mejillas de la molinera, como en el maldito señuelo de la molienda [...] ya arisca, ya risueña; pronta a la chanza, instantánea en reprimir a los obsequiadores desmandados y sueltos de manos en demasía; activa y fuerte, animosa y de recios puños (2005a:372-373).

Santiago quiere humillar como sea a Chinto, así que acude al molino con la idea de pelear con él y darle muchos golpes, pero Mariniña presiente lo que busca y lo reta, ganándole en el enfrentamiento: "desdeñado y apedreado galán [...] Rojo el semblante, sudoroso el cutis, pugnaba el rapaz, en tanto que la amazona, firme y recia, sostenía su empuje ganando terreno" (2005a:375-376).

Tras la derrota, Mariniña lava y cura a Santiago mientras le explica que solo se va a casar con Chinto y le hace prometer que no se meterá con él.

Paredes Núñez destaca la descripción de la joven fijándose en su "sencillo realismo" (1979b:32). Ruiz-Ocaña destaca la relación entre la molinera y su novio, ya señalada:

los papeles de la pareja están trocados: Mariniña es resuelta y fuerte, su novio, Chinto, es débil de carácter e incluso de rasgos poco varoniles. Sin embargo se complementan perfectamente como pareja (2004:118).

El llamativo caso de "No lo invento" incluye violación de cadáveres y una agresión por parte del pueblo. El personaje más interesante es el tío Carmelo, autor de esas fechorías:

era un hombrecillo de unos cincuenta y tantos años, de faz descarnada y cínica [...] Enjuto y seco lo mismo que la yesca; de

ojos descoloridos y claros; de cráneo lucio y mondo, la perpetua risa descubría los dientes amarillos, y la alegría [...] en él era como siniestra luz que alumbra una hoya. [...] era hijo y nieto de sepultureros; pero en él acababa la dinastía, porque ninguna moza de Arfe ni de los pueblos comarcanos quiso unir su suerte a la del feo e irónico enterrador (2011a:45).

Dolorido por su soledad y el desprecio general, lo expresaba en chanzas y burlas sobre los casados y novios, especialmente les repetía que a todos les habían de faltar o habían faltado sus mujeres, pero nadie lo tomaba en serio.

Su personalidad trasciende de esta información, pues el rechazo continuo de las mujeres y el desprecio de todos lo llevan a cometer horrendos crímenes contra las difuntas. Y no solo no se avergüenza de ello, sino que se jacta y culpa al pueblo por su rechazo. En su declaración en el juzgado:

Se presentó impávido, sarcástico, risueño, luciendo como nunca el humorismo fúnebre que le caracterizaba [...] en vez de disculparse [...] alzó la frente, hizo una mueca de reto y desdén, tomó la palabra con voz entera [...] y todo el pueblo de Arfe [...] supo que el último de los hombres (si no hubiese verdugo), un asqueroso vejezuelo, baldón y escoria de la humanidad, los había afrentado consecutivamente en la persona de sus madres, esposas, hermanas e hijas, por espacio de treinta y tantos años, deliberadamente y a mansalva (2011a:48).

Con su tono desafiante busca ofender y hacer ver a todo el mundo las razones que le han conducido a ese comportamiento, e incluso se burla de su última víctima y su mote de *Casta*, lo que conlleva la colectiva agresión del pueblo.

Pero es Pura no solo el motor para que se descubran los crímenes del sepulturero, sino su propia víctima:

La muchacha más hermosa del pueblecillo de Arfe tenía el nombre tan lindo como el rostro; llamábase Pura, y sus convecinos habían reforzado el simbolismo de su nombre, diciendo siempre Puri la Casta. Esta denominación, que huele a azucena, convenía maravillosamente con el tipo de la chica, blanca, fresca, rubia, cándida de fisonomía hasta rayar en algo sosa (2011a:43).

De su novio se nos dice poco:

Honrados antecedentes y propósitos, de limpia sangre, de edad moza, de acomodada hacienda [...] muchacho de piadosos sentimientos y nobilísimo carácter (2011a:43).

Aunque su personaje parece evolucionar algo a lo largo del relato, pues el narrador dice que "a medida que el día de la boda se acercaba, exaltábase la pasión del novio de Puri" (2011a:44), cuando está a punto de besarla con ardor, se arrepiente y sale huyendo. Cuando la novia muere:

[su] natural amargura [...] se tiñó de un matiz sombrío y furioso, de una carácter de insensatez. Para él no había palabras de consuelo; negábase a tomar alimento; tan pronto reía, como rugía o se mesaba los cabellos, mordiéndose con desesperación las manos. (2011a:44).

El novio, a pesar de que el médico le confirma la muerte natural de Puri, se cree culpable de ella y la acompaña, en estado de enajenación, hasta el último asilo. Incluso decide por la noche visitar su tumba y es entonces cuando descubre las vejaciones del sepulturero. Tras la burla del criminal en el juicio y del ataque conjunto del pueblo,

Un año estuvo medio lunático el pobrecillo, haciendo mil extravagancias, ya melancólicas, ya furiosas. Al afianzarse su razón nuevamente, entró de novicio en el convento de Franciscanos, acabado de repoblar en Priego. (2011a:51).

Más bien una agresión es lo que se recoge en "El arco". El protagonista, y yo narrador, es un estudiante de derecho enamorado de su pueblo y de lo que el antiguo arco representa. Al terminar la carrera, regresa para casarse con su novia y descubre que han derribado el arco. Sabe que el culpable es el tío de su novia y le ataca en el paseo, lo que describe subrayando su estado de ánimo:

Una de esas impulsiones que suben de lo hondo de nuestro ser me lanzó contra él, como se dispara una pistola cargada al pelo y fuera del seguro. Y aun ahora no cambio tal minuto por el resto de mi vida. Me sentía grande, caballeresco, como los que defendieron a Arcosa invadida; me sentía firme, musculoso, dueño del mundo, como



los romanos del relieve. Un goce de fiebre vital me estremecía [...] Me detuve. Si no me detengo, creo que le rompo toda la osamenta (2011:546)

El joven, con deseos y aspiraciones normales que no entiende el crimen cometido contra un monumento del que se siente orgulloso, asume las consecuencias por su agresión violenta que representa no solo perder a su padrino político sino a su sobrina, su novia.

"En el pueblo" está protagonizado por Liboria. Hay otro personaje femenino, su amiga Marisapo y uno colectivo formado por jóvenes liderados por Cachopa.

Liboria,

una zagalona de veintidós a veintitrés años, de buenas carnes y ojinegra, que había venido recomendada por el señor maestrescuela de la catedral de Toledo [...] era modosa [...] guisaba medianamente platos de cocina pobre, sin malicia, pero sartenes y cazos relucían de limpieza (2011b:579).

Sin embargo, provocaba inquietud porque no era del pueblo. Su descripción más amplia la tenemos el día del baile:

Repasó minuciosamente su mejor vestidillo de lana negra, y con el betún del señor sacó brillo a sus zapatos. Poseía una cadena de vidrio y perlas falsas, y, llegada la hora, se la colgaría. Con la tenacilla hizo asombros. Onduló su pelo como hiciera un peluquero, no sin haberse recortado antes un flequillo, que atusó con pomada. Un perfume barato y almizclado impregnó sus manos y su cuerpo. Dos calabazas de coral, única joya de su joyero, se columpiaban en sus orejas rellenas, pletóricas de sangre joven [...] sonrió a su imagen, barnizada de frescura, con la nota carminosa de los labios, turgentes de savia como un capullo de rosa colorá. (2011b:580-581).

Marisapo es la "sirvienta de la única y fementida posada [...] forastera también" (2011b:580). Su mote viene de sus características físicas: "Estatura rebajuela y su hechura ancha, con brazos cortos" (2011b:580).

Las mozas del pueblo sentadas en bancos, critican toda novedad que ven en Liboria, y los mozos comparten ese odio. Destaca entre ellos Tomás Cachopa, el carretero, que



sugiere esquilarla y humillarla. Su discurso, plagado de interjecciones y vulgarismos, que prueban su ignorancia, muestra también su personalidad:

Si era pa esquilala, ¡corcho! ¡Pa esquilala no más! [...] ¿Qué no pué un hombre correr una broma? Ella misma se ha jerio. Que se fastidie y que se rasque. ¡Pa que aprenda a venirnos con moas nuevas! (2011b:582-583).

En el "El pajarraco", el narrador subraya sobre todo las dotes de conquistador de Laurencio Deza:

entre los veinticinco y los treinta y tres de su edad, [...] ni era feo ni guapo: tenía, eso sí, gancho, una mirada peculiar, un repertorio de frases variado y a su alrededor, flotaban, prestigiándole, las sombras melancólicas de algunas abandonadas inconsolables y de otras desdeñadas caprichosamente. A la que rondaba, sabía alternarle azucares con hieles, rabieta de despecho con satisfacciones orgullosas, y por este procedimiento la curtía, zurraba y ablandaba a su gusto, dejándola flexible como piel de fino guante (2005b:489-490).

El título del cuento se debe al apodo que recibe Laurencio tras el emplumamiento al que le someten los maridos, como lección por el continuo coqueteo con sus mujeres.

"Sor Aparición", la religiosa protagonista, es presentada así por la voz narradora cuando ya era una anciana:

se notaba que había debido ser muy hermosa en sus juventudes, como se conoce que unos paredones derruidos fueron palacios esplendidos. Lo mismo podría contar la monja ochenta años que noventa: su cara, de una amarillez sepulcral, su temblorosa cabeza, su boca consumida, sus cejas blancas, revelaban ese grado sumo de la senectud en que hasta es insensible el paso del tiempo. Lo singular de aquella cara espectral, que ya pertenecía al otro mundo, eran los ojos. Desafiando a la edad, conservaban, por caso extraño, su fuego, su intenso negror, y una violeta expresión apasionada y dramática [...] despedían la luz siniestra de algún terrible recuerdo (2004:475).

La belleza del personaje en su juventud cuando aún se llamaba Irene -"era un asombro de guapa" (2004:477)-

refuerza la anterior descripción. También su historia desgraciada ha dejado huella en su rostro. Se había enamorado de un poeta y sus padres quisieron concertar el matrimonio. Ella, "fascinada, trastornada como si hubiese bebido zumo de yerbas, tardó sin embargo seis meses en acceder a una entrevista a solas" (2004:478-479).

Por su parte, Camargo es caracterizado negativamente por el narrador aludiendo al título de su poemario:

el glorioso nombre del autor del Arcángel maldito -tal vez el más genuino representante de la fiebre romántica-; nombre que lleva en sus silabas un eco de arrogancia desdeñosa, de mofador desdén, de acerba ironía y de nostalgia desesperada y blasfemadora. (2004:476).

Cuando conoce a Irene, prendado de su hermosura le envía unos versos. Pasado cierto tiempo, conciertan aquella primera cita de la que Camargo no obtiene ningún beneficio sexual, lo cual traerá terribles consecuencias. Como dice el narrador:

la honesta resistencia de la niña fue causa de que los perdidos amigotes del poeta se burlasen de él, y el orgullo, que es la raíz venenosa de ciertos romanticismos, como el de Byron y el de Camargo, inspiró a éste una apuesta, un desquite satánico, infernal. (2004:478-479).

Cuando se produjo la "segunda cita, se agotaron las fuerzas de Irene, se obscureció su razón y fue vencida" (2004:479). En ese momento, el maldito poeta:

exhaló una estrepitosa carcajada, descorrió unas cortinas, e Irene vio que la devoraban los impuros ojos de ocho o diez hombres jóvenes, que también reían y palmoteaban irónicamente... (2004:479).

La humillación resulta evidente, lo que provoca la entrada en la religión de la hermosa muchacha y el "temible recuerdo" que la acompañará siempre.

"Monarca" tiene un protagonista demente, que se cree José I, autoproclamándose rey del Universo. En realidad, es un hombre "joven aún, rechoncho, rasurado, de ojos saltones y boca violenta" (2011:475) que se expresa "con [tal]

imperio" (2011:475). Su vestidura resulta acorde a su condición:

Era decorosa, con notas de extravagancia. Un pantalón y una americana de paño negro, botas finas de charol, y arrollada al pecho y a la cintura, faja de vistosos colorines: el gualda y rojo de la insignia nacional y un vivo azul. Un escudo español, bordado en seda, campeaba en mitad del pecho (2011:475)

José le cuenta su historia al gobernador quien, a través de sus confusas palabras, deduce la verdad: era marinero y se había vuelto loco por permanecer atado al mástil del barco bajo el sol durante un periodo de tiempo prolongado. En medio de la conversación, el supuesto José I, irritado por el trato del gobernador, le arroja un pisapapeles de bronce a la cabeza.

### III.1.3. Violencia psíquica.

En este apartado se tratan aquellos casos de relatos que destacan por el componente psicológico tanto en los personajes -agente o paciente- como la manera de ejercer la violencia. Así, en cuentos como "El olor", "La aventura", "En plena revolución", pero también en los que la violencia no halla réplica en los agredidos.

### VIOLENCIA PSÍQUICA CON RESPUESTA DE LAS VÍCTIMAS

Existen relatos en los que el motivo predominante es una opresión desasogante, ejercida normalmente por parte de familiares, como en "El olor" y "La aventura". Aunque no existe agresión directa en ellos, sí se cierne sobre los personajes la amenaza de que esa situación asfixiante permanezca inamovible, y eso es lo que asusta a las protagonistas de estos cuentos.

En "El olor", doña Fabricia, vive encerrada a causa de los celos de su marido porque es joven y bella:

Frisaba en los veintiocho. Era de familia italiana, y se parecía a las cortesanas que el Veronés pintó. Su corto cabello rizado en sortijas era del color de la piel madura de la castaña, y le hacía una cabeza redonda y graciosa, como la de un mancebo [...] el rostro pálido y bien modelado [...] La sangre de los labios brillaba con humedad carminosa [...] Y de las orejas menudas colgaban dos perlas aperaltadas (2011:615).

De sus antecedentes familiares sabemos que "los padres [...] arruinados, habían muerto", que una hermana de su madre la había recogido hasta que, finalmente se casa con: "el rico cosechero Jiménez de Villalumbrales [que] se prendó de ella y la pidió en matrimonio" (2011:615). El marido era mayor que Fabricia:

tendría esa incierta edad, entre los sesenta y los setenta, y era celoso, a fuer de viejo. Compró aquel palacio descuidado y lóbrego, y en él se instaló con su esposa. Solo le permitía salir a misa de alba, en el fronterizo convento, y desde el primer día [...] prohibió visitas de amigas y todo género de solaces (2011:615-616).

La personalidad de Fabricia se transforma durante el cuento. En los preliminares, es percibida por el lector como una pobre huérfana y buena esposa. Sin embargo, en el momento en que comienza el cuerpo del relato esto cambia, ya que, sintiéndose inquieta por el continuo encierro, tras ocho años de matrimonio, desea libertad y trama un plan para engañar a su marido y llevarlo a la tumba. El medio de que se sirve para lograr su venganza es amenazando con la superstición italiana que cuando una persona percibe el olor de los cirios, su muerte está próxima. Aunque todos lo notan en la casa, Fabricia tortura psíquicamente al esposo afirmando que ella no lo huele. Finalmente, el cosechero muere, convirtiéndose su viuda en única heredera de su fortuna.

Doña Ricarda, protagonista de "La aventura", es caracterizada por el narrador de forma particular:

De gentil presencia, pero fantástica y alunada, de genio raro y aficiones incomprensibles [...] desasosiego e indisciplina, más propia de muchacho que de bien nacida doncella [...] dio en maniática

y antojadiza y en cavilar más de lo justo. No eran de amor sus cavilaciones, sino de afanes insaciables de espacio, libertad y movimiento [...] hablaba poco, a no ser para preguntar. La curiosidad del mundo exterior la abrasaba [...] se veía melancólica, resignada, como su madre, que se quejaba de una punzada continua en el corazón (2011a:379-381).

Ricarda desea huir de un matrimonio concertado que le impediría llevar la vida aventurera que anhela para sí misma y la mantendría atada a la monótona vida familiar. Su padre, rico indiano cuyo caudal había sido ganado "a costa de trabajos terribles" (2011a:379), ejerce sobre ella una clara opresión psíquica que amenaza sus sueños.

Pero un día, la protagonista consigue zafarse de ella huyendo con su amigo de la infancia Blasillo, un comediante.

De ambientación bélica es "En plena revolución". Ángel Belmonte "antiguo calavera, derrochador eterno y sempiterno, simpático a todos" (2011:247) en su época de representante de una compañía dramática, se queda atrapado en México cuando aquella estalla. Tras varios días encerrado en una fonda decide salir a investigar qué ocurre. Se dirige a un café donde habla con un conocido cuando les interceptan los militares y son interrogados. Su conducta es valerosa y consigue mantener la serenidad en todo momento, a pesar de la amenaza que se cierne sobre ellos:

Sería jactancia decir que yo no tenía un miedo atroz, un miedo de esos que pueden embargar las facultades [...] decidí defenderme por medio de un alarde de serenidad, y me enderecé, y con paso firme me dirigí a la presencia del coronel [...] La precaución, suplicada para el cobarde, iba a serme útil a mí, que solo me diferenciaba de él en saber ocultar artísticamente el miedo [...] Yo eché delante, dejando en medio al coronel por si a la salida había descarga, que le tocara. Eran infundados mis recelos. [...] Yo, sin prisa alguna, riendo, y osando hacer al brusco militar un guiño de inteligencia [...] Tendí la mano. [...] Y eché a andar hacia la calle (2011:249-251).

Esta actitud se contrapone con la del otro español que pierde los nervios ante la presión psíquica del temor a la muerte:

rogaba, pedia misericordia. [...] medio arrastrado se lo llevaban [...] Mi compañero de mala ventura, el empleado de la casa de comercio, cayó también, pero de rodillas a los pies del oficial. Verde, castañeando los dientes, sollozaba. [...] El empleado, cuanto más le empujaban hacia la fatal puerta, más resistía [...] Llegamos a la puerta sin tropiezo, y la franqueó el medroso, y rompió en carrera tan desatinada, que en diez segundos le perdimos de vista (2011:248-251).

#### VIOLENCIA PSÍQUICA SIN RESPUESTA DE LAS VÍCTIMAS.

Existe entre estos relatos un grupo particular en los que se produce la amenaza verbal pero no se pasa de ahí. Esto ocurre en "El revólver", "El contador", "Humano", "La careta rosa", "El tetrarca en la aldea", "El esqueleto", "El voto de Rosiña" y "Calladamente".

En "El revólver" la diferencia de edad entre la pareja protagonista es señalada por Flora, la protagonista narradora, respecto a Reinaldo, su marido: "era entrado en edad respecto a mí; frisaba en los cuarenta, y yo solo contaba diecinueve" (2005b:140).

El esposo empieza a cambiar al año de casarse por el conocido motivo de los celos:

su humor era sombrío muchas veces, y sin que yo adivinase el porqué, me hablaba duramente, tenía accesos de enojo [...] en Reinaldo se habían desarrollado los celos, unos celos violentos, irrazonados, sin objeto ni causa, y por lo mismo, doblemente crueles y difíciles de curar (2005b:140).

Sus palabras explican la conducta a seguir:

Aquí tienes -me dijo- la garantía de que tu vida va a ser en lo sucesivo tranquila y dulce. No volveré a exigirte cuentas ni de cómo empleas tu tiempo, ni de tus amistades, ni de tus distracciones. Libre eres, como el aire libre. Pero el día que yo note algo que me hiera el alma... ese día, ¡por mi madre te lo juro!, sin quejas, sin escenas, sin la menor señal de que estoy



disgustado, ¡ah, eso no!, me levanto de noche calladamente, cojo el arma, te la aplico en la sien y te despiertas en la eternidad. Ya estás avisada... (2005b:141).

Aunque el revólver estaba descargado, Flora no lo sabía y Reinaldo mantuvo esta amenaza hasta que falleció de manera accidental al caerse de un caballo.

La viuda cuenta su historia tiempo después de ocurrir a un narrador personaje, con el que coincide en un balneario, quien aprecia en su aspecto físico signos inequívocos de una belleza estragada:

habría sido muy hermosa, aunque estuviese su hermosura borrada y barrida, lo mismo que las tintas de un cuadro fino, al cual se le pasa el algodón impregnado de alcohol. Su pelo rubio y sedoso mostraba rastros de ceniza, canas precoces... Sus facciones habíanse marchitado; la tez, sobre todo, revelaba esas alteraciones de la sangre que son envenenamientos lentos, descomposiciones del organismo. Los ojos, de un azul amante, con vetas negras, debieron atraer en otro tiempo, pero ahora, los afeaba algo peor que los años; una especie de extravío, que por momentos les prestaba relucir de locura (2005b:139-140).

El perspicaz narrador adivina en Flora la existencia de algún episodio oculto, origen de su enfermedad:

Era una mujer como de treinta y cinco a treinta y seis años, estropeada por el padecimiento, al menos tal creí, aunque prolongado el examen, empecé a suponer que hubiese algo más allá de lo físico en su ruina. Hablaba y se expresaba, en efecto, como quien ha sufrido mucho, y yo sé que los males del cuerpo, generalmente, cuando no son de inminente gravedad, no bastan para producir ese marasmo, ese radical abatimiento (2005b:139).

Sin embargo, el pasado juvenil de los primeros tiempos junto a su marido preludiaba algo distinto:

mi genio era alegre, animadísimo; conservaba carácter de chiquilla, y los momentos en que él no estaba en casa, los dedicaba a cantar, a tocar el piano, a charlar y reír con las amigas que venían a verme y que me envidiaban la felicidad, la boda lucida, el esposo apasionado y la brillante situación social. (2005b:140).

El episodio del revólver, al que ya nos hemos referido, afecta a Flora, aparte de por la propia amenaza, por el



terror que siente ante las armas de fuego al haber muerto su hermanito a causa de una. La presencia de la pistola le provoca insomnios y miedos irrefrenables, así como infelicidad: "Y esto duró" -dice Flora al narrador- "cuatro años, cuatro años en que no tuve minuto tranquilo, en que no di un paso sin recelar que ese paso provocase la tragedia" (2005b:142).

Doña Emilia lleva a cabo en este cuento un profundo estudio psicológico de los efectos del temor en la protagonista y la situación de las parejas en su época. Para Smith (2009), la causa última del problema se sustenta en algún tipo de ideal masculino inalcanzable para Reinaldo producido por la diferencia de edad entre los cónyuges, lo que se une a la ausencia de un hijo, ya que "Reinaldo empieza a cambiar justo un año después de haberse casado" (Smith, 2009:703).

El revólver, icono de la violencia, podría entenderse como un símbolo fálico que resulta muy sugerente al indicarse que está descargado, lo cual aludiría a la impotencia de Reinaldo, lo que provoca cambios en su carácter pues ve afectado su sentimiento varonil. La propia muerte de este apoya esta teoría pues "la capacidad de un hombre de controlar su caballo históricamente ha sido una manera de representar su poder y autoridad" (2009:703).

No obstante, Flora aparece como víctima. Tanto es así que consiente en someterse y aceptar su martirio sin dudar y, de hecho, ni siquiera se molesta en examinar el revólver que tanta tribulación le provoca.

En "El contador", protagonizado por los condes de Montiel, existen también amenazas no ejecutadas, y aquí es el supuesto agresor quien, finalmente, no actúa conforme a lo dictado por su atribulada psique a causa de la infidelidad de su mujer.

La condesa, Ángeles Luzán, que había sido: "mundana y animadísima en sus mocedades", era ahora

devota y delicada de salud, no salía sino a la iglesia y a ciertas visitas de confianza [...] Nadie reconocería a la famosa Ángeles Luzán en 1875, alma de las fiestas y tormento de las modistas, en la señora de anticuado atavío que frecuentaba las Pascualas tosiqueando y se tapa la boca al salir de misa (2011:133).

Su marido, el conde de Montiel, allá en tiempos "hombre de sociedad, «*sportman*», espadachín, y hasta tuvo [con] ribetes de político" (2011:133), poco tenía que ver con lo que era en la actualidad, ya que "le imponían vida metódica los años y los achaques, y ni aportaba por teatros ni aceptaba invitaciones. Su único solaz era una apacible tertulia por la tarde" (2011:133).

Son una pareja no acostumbrada a discutir, excepto en lo referente a las antigüedades y al primo de Ángeles, Luis, gran coleccionista ya fallecido.

El conde lo odiaba pero adquiría todas las piezas que le habían pertenecido, consciente de su valor. Así, obtuvo el contador, un famoso mueble, donde encontró las cartas de amor que su mujer había escrito a Luis. El conde reacciona con furia:

Sus pupilas se inyectaban; crispábanse sus puños. ¡Matar! Y resolvía el modo. [...] el cansancio de la vejez se sobrepuso. ¡Polvo y ceniza todo! ¡Polvo y ceniza el ofensor, polvo y ceniza, en breve, la ofensora y el ofendido, polvo cuanto nos rodea...! (2011:136).

Pero recapacita, deponiendo, por su edad y tiempo transcurrido, la temible amenaza: "¡Ridículo ayer por el engaño, más ridículo hoy por la venganza!" (2011:136).

Algo similar, por la casi ausencia de reacción ante la infidelidad, se observa en "La careta rosa".

Jacinta, "rubio angelote al principio, hoy espigada colegial, viva y cariñosa" (2011b:433), traviesa y vivaracha, gusta de revolver en los armarios.

Sus padres son presentados al lector en conjunto:

Era aquel un matrimonio dichosísimo [...] Se agradaban lo suficiente para que sus horas conyugales fuesen de amor sabrosos [...] Se entendían en todo lo que han menester entenderse los esposos, y sobre cosas y personas solían estar conformes (2011b:433).

Jacinta encuentra la careta rosa de manera accidental sin sospechar que su padre padece una afección psíquica:

se convirtió en espía. Fabricó llaves dobles de todos los muebles de su mujer. Cuando ella salía confiada [...] registraba, a su vez, estante por estante, cajón por cajón [...] lo que encontró fue muy inocente (2011b:435).

Sus celos se incrementan ante la inexplicable presencia de la máscara y las mentiras con que le responde su mujer. Furioso por ello, ya que le que sugieren una infidelidad, desea matarla porque cree que es la única salida, y humillarla colocándole a su cadáver la careta. Sin embargo, acaba huyendo a Barcelona y luego a Estados Unidos.

"Calladamente" está protagonizado por dos jóvenes, el sobrino de las "opulentas y mojigatas señoras de Mirabel" (2011b:147), y Beltrán. El primero es una persona confiada que pronto entabla amistad con el segundo. Incluso llega a confesarle que cree que no sirve para nada, secreto que Beltrán se compromete a no publicitar a cambio de que el protagonista narrador calle cualquier asunto oculto de su amigo. Al volver del veraneo se descubre un robo en casa de las tías y su instinto le lleva a sospechar de Beltrán, al que ha calado: "Si bien ante las rígidas solteronas parecía Beltrán muy serio y pacato, vi pronto que era mozo de largo humor, dispuesto a toda clase de diabluras, y que alegremente gastaba lo que tenía y acaso más" (2011b:147-151). Investiga y confirma la culpabilidad de su amigo:

Pronto advertí que no sabía qué hacer con mi descubrimiento, que, por otra parte, me pesaba como cadáver pesa. ¿Se lo revelaría a las señoras? ¿Tendría una explicación el culpable? ¿Le denunciaría a la policía, sin otra ceremonia?

Vacilando entre estas soluciones, hubo un momento en que la duda me acometió, y pensé que no tenía ninguna prueba material, positiva, de mi hipótesis. ¿Y si me equivocaba? ¿Y si a pesar de todo fuese inocente Beltrán? (2011b:150).

Decide visitarlo de manera asidua en busca de pruebas. Al encontrar un reloj antiguo de sus tías en el fondo de un cajón, lo que demuestra la culpabilidad de Beltrán, este le está apuntando con un arma: "Vi una cara lívida, unos ojos de loco, y un brazo que me apuntaba antes a la nuca y ahora a la frente, con un revólver" (2011b:151). De repente cobra valor, mostrando una valentía que sorprende al lector:

Miserable ladrón [...] mátame, pero no esperes que deje sin castigo tu fechoría. Tira, si quieres [...] Con un movimiento de innegable gallardía y desdén, bajó el brazo, dejó el arma sobre una butaca, y me señaló la puerta (2011b:147-151).

Este gesto produce el efecto esperado por Beltrán: "Salí más turbado, más avergonzado que él" (2011b:151).

Sin duda, el ladrón es muy listo, pues consigue que su amigo no pueda declarar nada que le perjudique en virtud del acuerdo establecido entre ambos. Además, logra desviar las sospechas hacia los porteros y deja el reloj a la vista para que lo encuentre el narrador y así recordarle que su lengua está atada por la promesa hecha.

A pesar de la evidente amenaza, Beltrán, no daña a su amigo sino que huye.

#### III.1.4. Violencia verbal.

Este último grupo de violencia es fácil de identificar pues se traduce en la existencia de burlas, humillaciones, insultos o amenazas. Lo cual puede observarse en "Navidad", "Casi artista", "La Estéril", "Sor Aparición", "La Corpana", "Planta montés", "Lo de siempre", "Monarca", "Bromita", "Calladamente", "Porqués", "La hoz", "El olor", "El viajero", "De polizón", "Saletita", "La amenaza", "Las cerezas", "Hacia los ideales" o "Pena de muerte".

## BURLAS Y HUMILLACIONES.

Responden a diversas causas. A veces tienen que ver con la situación económica ("Navidad"), otras son una simple venganza ("Casi artista") o están relacionados con cuestiones de sexo ("Sor Aparición" y "Lo de siempre"), o de clase o estatus social ("La Corpana" y "La hoz").

En "Navidad" la presencia o carencia de dinero producen cambios en la actitud de la familia ante el padre, Camarena. En este caso el mando recae en la madre mientras que el esposo permanece en un segundo plano. El narrador nos habla de este:

el jefe nominal es un hombre de bien, por necesidad trabajador. Todos los días concurre a su oficina, y allí fuma quince o veinte cigarrillos, charlando largamente de la próxima crisis, de la actitud de Lerroux, del crimen más reciente y de la piececilla en el teatro barato, al cual acompañó a sus hijas la semana anterior. Es un medio como otro cualquiera de sacar a relucir a las niñas, pues sospecha que entre los compañeros de oficina alguno las hace cocos, y sueña con el yerno -para que sus vástagos continúen la dinastía burguesa-, no vayan a tener las chiquillas la endiablada ocurrencia de casarse con un carpintero o un maestro de obras (2005b:271).

Camarena aparece en contraposición con su mujer, Josefa:

El jefe verdadero -es decir, la mamá, es una de esas cuyas siluetas trazaron con sal y donaires Luis Taboada en artículos y Vital Aza en sainetes. El estado psíquico de semejantes «jefas», al igual de los demás estados psíquicos, tiene sus causas, y es preciso que las encontremos en la irritación permanente que determina el verse obligado a sacar rizos donde no hay pelo, o sea, a gobernar casi sin guita. La conocida pareja que tantas veces ha desfilado por el escenario, haciéndonos reír; el marido tembloroso y calzonazos, la mujer que muerde y pega, no admite otra explicación que un hecho sencillito del orden económico: el varón que funda un hogar con recursos insuficientes; que abdica en la hembra para que ella haga milagros sin ser Dios..., y el desquite, el

desahogo de la esposa, en diarios insultos, en todo género de malignidades, en una tiranía domestica con refinamientos de tortura china (2005b:271).

Los ataques verbales de Josefa hacia Camarena no se centran solo en los problemas del mantenimiento de la casa, sino que atañen a las relaciones con las hijas casaderas, ya que por su pobreza las guapas no pueden ir bien arregladas y las feas no tienen dote que les permita contraer matrimonio.

En "Casi artista" Frutos, marido huido, al regresar, se encuentra con la prosperidad que ha alcanzado su mujer, Dolores, durante su ausencia. Es esta quien nos da una visión personal sobre su marido:

En Buenos Aires no van a saber que el carpintero a quien llaman para ejercer su oficio es un borracho y deja en su tierra obligaciones [...] bebedor y holgazán, mujeriego, timbista y perdido (2005b:369).

Esta caracterización tan negativa se refuerza con otras notas: "su orgullo de varón y dueño tampoco se avenía a aquella dependencia, a aquel papel accesorio" (2005b:371).

Dolores, la Cartera aparece por primera vez totalmente deshecha por el abandono de su marido, que la deja sola y con dos niños. En ese momento, "acordóse de que allá en tiempos fue pizpireta aprendiz en un taller que surtía de ropa blanca a un almacén de la calle Mayor" (2005b:370). Y "a boca de noche, abochornada [...] se deslizó en el almacén y en voz baja pidió labor <<para su casa>>, pues no podía abandonar a las criaturas..." (2005b:370).

Pasa el tiempo y Dolores, gracias a su esfuerzo y voluntad, es empresaria, feliz con su trabajo, dueña de un taller y con ciertos posibles. Había:

nacido una pulcra trabajadora, semiartista, encantada, aun desinteresadamente, con los lazos de seda crespos, y coquetones, los entredoses y calados de filigrana, las ondulaciones flexibles de la batista y las gracias del corte, que señala y realza las líneas del cuerpo femenino (2005b:370).



Por otra parte, mantiene una conducta honesta: "Aunque todavía fresca y apetecible, la Cartera guardaba su honra con cuidado religioso" (2005b:371).

Cuando el marido regresa, Dolores parece volver a la posición inicial de sumisión hasta que finalmente estalla cuando Frutos se burla y la insulta: "se arrojó sobre él... La pacífica, la mansa, la sufrida de tantos años, se había vuelto leona" (2005b:372).

Y, finalmente, Frutos "apaleado, subyugado huyó [...] a la antesala y abrió la puerta para evadirse" (2005b:373), pero muere al caer por las escaleras.

Como puede comprobarse, la actuación de Dolores es producto de la transformación que sufre el personaje. Con su trabajo, ha logrado superar los problemas derivados del abandono y la independencia moral y económica. Frente a esto, Frutos, es un ser que mantiene su actitud machista con comportamientos violentos. Es un personaje, por así decirlo, estancado.

Un caso particular que atañe a cuestiones de género es "Lo de siempre". En este cuento, el desprecio no es contra una persona sino contra todo el género femenino. El protagonista es una mujer disfrazada de hombre, Mariano:

Mocito pálido, con cara de escrofuloso y de hambriento, que no tenía trazas de valer mucho para la labor [...] el chico se reveló excelente cajista, activo en la composición y entendido en sacarla clara y limpia, de la primera vez [...] Se tropezaron con un seriecito, callado, que a la salida iba derecho a su posada, a cenar y acostarse, cansado, según decía, y soñoliento. (2011:159)

Existía, sin embargo, entre él y los demás tipógrafos, como una valla, una distancia. Le tenían por más culto y acaso por más sincero, más poseído, en silencio, de las ideas que ellos proclamaban entre guasonerías y tímidos chulapos; más resuelto y desdeñoso de los que no fuesen sino charlantes (2011:161).

Los obreros de la imprenta funcionan como un personaje colectivo del que de vez en cuando sobresale uno, intentan trabar amistad y sospechan que algo esconde Mariano y



traman un plan para descubrirlo. Solero tropieza y le desgarró la camisa. Se burlan de ella:

Un cuarto de hora después, al desparramarse para el almuerzo los operarios, la noticia corría, se comentaba, se coreaba con risas, con chanzonetas de los más verde, con chistes de zarzuela y gacetilla, con onomatopeyas pecadoras (2011:161).

Al reprenderlos Mariana, solo uno le da la razón, pero rápidamente es acallado de manera ofensiva por Solero y los demás:

¡Amos, ya está este con sus chifladuras!-ridiculizó Solero-. ¡Mañana ponte enaguas... y unos zapatitos de bebe! Lo primero es ser hombre, ¡que puño! (2011:163).

Al convertirse de Mariano en Mariana, descubriéndose su disfraz, sus compañeros le atacan por el hecho de ser mujer. Y esta les responde con ideas de igualdad y mostrándoles cómo se equivocan, ya que puede hacer el mismo trabajo que ellos.

En "La Corpana", la protagonista es vista a través de los ojos del narrador-personaje, a la que provoca rechazo y repugnancia:

volvía el rostro por no mirar a aquel ser degradado. No solamente degradado en lo moral, sino en lo físico también. Daban horror su cara bulbosa, amoratada; sus greñas estropajosas, de un negro mate y polvoriento; su seno protuberante e informe; los andrajos tiesos de puro sucios que mal cubrían unas carnes de color ocre; y sobre todo la alcohólica tufarada que esparcía la sentina de la boca (2005b:547).

En cuanto a su conducta, dice:

ha de saberse que los más se acercaban a la Corpana con objeto de tener el gusto de <<majar en ella>>, y la diversión consistía en la lucha, de la cual la mujer, con sus bríos de hembra terne, salía rendida y vencida en todos los terrenos, excepto en el verbal, no agotándose el chorro de sus injurias y sus pintorescos dicterios (2005b:548).

La violencia oral del personaje contrasta con el ruego a los presentes de que se hagan cargo de su hija: "Por caridad de Dios- balbuceaba la que nunca había pedido limosna y lo tenía a menos-. Saquen de mi poder a esta

criatura, señores... Sáquenmela pronto, llévenmela... ¡Ya ven que no puede ser!" (2005b:549). En estas palabras se ve la intensa preocupación de esta insólita mujer por su hija.

"La hoz" tiene un componente social muy marcado. Por una parte están los personajes labriegos: Casildona y María Silveria. Por otro, Avelino, el hijo de la primera, muchacho de campo reconvertido en urbanita, y la mujer que le tiene enamorado, ex amante de su jefe, el fabricante Marzoa.

Casildona muestra su carácter a través del recuerdo de cómo amenazó al padre de Avelino, el señorito, para que se casase con ella. Y había sido Casildona "quien trabajó para mantenerle [...] y para criar y enviar a la escuela al niño" (2005b:708). La madre "respetaba en el hijo la sangre, el señorío arrastrado y todo por el suelo" (2005b:708) y le busca colocación en una oficina.

Por su parte, María Silveria era:

una rapaza a quien apenas se le veía la faz morena, tostada, en que relucían los dientes blancos como guijas marinas [...] hija del carretero (2005b:708).

Para marcar la diferencia con la hembra con quien aparece Avelino, de ambas mujeres de aldea dice el narrador: "estaban descalzas, y sus pies, deformados, atezados, recios, se confundían con el terruño parduzco de la corraliza" (2005b:710). Por el contrario, el aspecto de la novia de Avelino resulta muy diferente:

Forastera, la de la sombrillita encarnada y los zapatos de moñete, colorados también [...] llena de faldas almidonadas, con zapatos colorados, con medias coloradas también hasta [ar]riba [...] la escasa belleza, la edad, ya casi madura, los afeites, el pelo teñido, ese elemento inexplicable de locura [...] los pies, elegantes y menudos, que aprisionaban zapatos taconeados alto, de flexible cuero de Rusia (2005b:707-710).

En este relato destaca todo lo relativo a los pies, que marca la diferencia social y la forma de comportarse entre las mujeres. Es una manera de expresar no solo el estatus

de ambas sino el cuidado personal. Las mujeres de ciudad que pueden vestir hermosos zapatos cuya característica principal no es la utilidad, sino la belleza frente a los pies deformes y descalzos de María Silveira quien, como mucho, podría acceder a un calzado basto, de trabajo.

Avelino, el hijo de Casildona, se comporta como un enamorado con la mujer de los zapatos rojos:

Alto, esbelto, guapo como una estatua, traía a la mujer cogida por la cintura, sosteniéndola cariñosamente [...] Miraba a su huésped fija y apasionadamente (2005b:709-711).

Sin embargo, desdeña y humilla a María Silveria, por sus pies descalzos y poco aseados, e incluso la aparta "con movimiento despreciativo" (2005b:711).

La aldeana, enamorada de Avelino, furiosa por el desprecio que este le hace, llevará a cabo su venganza por celos:

La rapaza lloraba, tapándose con el pañuelo de algodón y bajando avergonzada la cabeza [...] Sus puños morenos, de trabajadora, se alzaron al cielo, protestando [...] segura de lo que iba a hacer, de la mala hierba que iba a segar de un golpe (2005b:711-712).

Hay cuentos en que las burlas aparecen en tono condescendiente o jocoso y humorístico, aunque suelen estar teñidas de crueldad.

"Planta montés" es el ejemplo perfecto de burla provocada por creencias supersticiosas. El protagonista es un joven aldeano, Cibrán, que piensa que el aullido de los lobos anuncia su muerte. Los amos de la casa en que sirve, e incluso el médico, se mofan de él. Para Paredes el muchacho representa el universo material y mental del campesino gallego (1998:680), ajeno al mundo urbano.

La familia rica que lo contrata, lo describe:

indígena [...] muchacho inocente y medio salvaje, hijo y nieto de gentes que desde tiempo inmemorial labran nuestras tierras, [...] de rostro pomuloso, moreno bozo, color de pan centeno; de ojillos enfoscados, inquietos, como de ave cautiva; de labios delgados,

casi invisibles; de cráneo oblongo, piriforme. [...] expresión [...] hosca y recelosa en el mozo; [...] el pelo [...] largo [...] y dispuesto como la melena de los siervos adscritos al terruño, colgando a ambos lados de su parda montera de candil (2003:275-276).

Ante los señores marinedinos, el padre hace una loa de las cualidades del hijo comparándolo siempre con animales. El narrador nos habla de la apatía de Cibrán. Es la *morriña* de la tierra que le lleva a enfermar. En principio, los señores consienten que el joven se quede en la casa a pesar de que apenas trabaja y causa destrozos por su torpeza.

Son significativas sus palabras respecto a la relación que mantienen con Cibrán: "ejerceríamos sobre el servidor una especie de dominio señorial, reanudando la perdida tradición del servicio antiguo, cariñoso, patriarcal en suma" (2003:275-276).

Cuando el médico expone las razones de la enfermedad del joven, los amos estallan en risas, se burlan de la superstición, y no intentan comprender qué le sucede.

En "La Estéril", Leni sufre la falta de descendencia "porque [...] quería amar, y se moría de plétora amorosa, de la estancación del amor en los centros desde donde debe irradiar, penetrando y vivificando todo el organismo..." (2004:30). Esto es lo que la lleva a pedirle a Gonzalo, su marido, que robe uno de los niños pobres:

¡por Dios!... No me digas que no... Anda, y tráeme de seguida a ese chiquillo raquítico... yo le sanaré. Yo haré de él un hombre fuerte, robusto... Anda... Te lo pido por la noche en que estamos... ¡Ve a buscar al pobre nene! (2004:32).

Su marido, el marqués:

la quería con cariño sereno y perseverante, y había sido, al par que inteligente administrador de la hacienda común, afectuoso cumplidor de los más mínimos gustos y deseos de su esposa (2004:29).

Sin embargo, no acepta su propuesta porque:

le hería en lo más íntimo, humillándole en su doble orgullo de hombre y de último representante de una ilustre estirpe; pero sobre

todo le desorientaba, pareciéndole cosa inconveniente y chocante, incompatible con el buen tono, el gusto y la delicadeza (2004:31).

Se burla de Leni y le achaca la esterilidad.

"Porqués" es un cuento enmarcado. El relato marco acoge a varios personajes: Ramírez Hondal, Piñales, Muntises y Benibar, "grupo, que avanzaba por la acera compacto y alegre, con la alegría egoísta de desahogo, peculiar de las salidas de duelo y los regresos de camposanto" (2011a:229).

Benibar es quien refiere la historia enmarcada del matrimonio de Manolo y Elvira:

Elvira llegaba a ese grado de fanatismo que solo han inspirado algunos grandes hombres, y que suprime, en los seides y adeptos, el discernimiento elemental [...] en su abnegación amorosa, ignoraba hasta los defectos de Manolo, que los tenía y muy graves, señaladamente el de abusar de los excelentes vinos de su propia mesa [...] Manolo se encontró allí a gusto. Aquella vida de campo y deporte, con visitas frecuentes de señoritos jaraneros y juerguistas, le encantaba. Las comidas eran largas, formidables las sobremesas [...] El complemento de las juergas eran las travesuras brutales [...] Elvira recibió recado de su marido [...] se le oprimió el corazón [...] creyó adivinar que Manolo estaba herido [...] Y entró ciega, aturdida (2011a:230-232).

Benibar es también quien relata la terrible broma que Manolo gasta a su esposa embarazada y que justifica el frío comportamiento de esta y su hijo en el entierro del marido y padre.

En "Bromita" la locura de Picardo y título del cuento, es fruto de una broma de su compañero de trabajo, Anís. El protagonista Picardo:

tenía un genio cascarrabias [...] padecía la enfermedad de admirar; [...] era calvo, engurruminado, pequeñito; no tenía cejas, y cuando tardaba en afeitarse, le salía un pelo de barba como hierba pobre. Al irritarse poníase colorado de súbito, desde la nuca hasta la nuez, cual si le hubiesen escaldado con agua hirviendo (2005b:105-106).

A Reinaldo Anís, le divertía ver cómo Picardo perdía los estribos inventando desatinos para hacerlo rabiar. Picardo reacciona: "se abalanzó contra el deslenguado (fue

el nombre que le dio), y creíamos que en un raptó de furor le sacaba los ojos" (2005b:106).

La última broma, en venganza por esta agresión física, consistió en cortar cada día un poco al bastón de Picardo de manera que él creía que encogía mágicamente. Lo que le lleva a perder la razón. Curiosamente cuando lo encierran en el manicomio, Anís le iba a confesar su "bromita", diminutivo que contrasta con el cruel desenlace del cuento.

#### AMENAZAS.

Las amenazas verbales pueden tener lugar entre las parejas ("El viajero"), contra la madre ("Saletita"), aunque también entre otros personajes ("Hacia los ideales" y "Pena de muerte").

En "El viajero", este tiene "voz de tenor dulce y vibrante" (2004:365). Físicamente: "era mozo y de buen talle, descolorido, rubio, cara linda y triste, aire de señor acostumbrado al mando y a ocupar un buen puesto" (2004:366). En su conducta hay cambios, pues si al principio se muestra "obediente, afectuoso, zalamero, humilde" (2004:366) con Marta, fue "creciéndose y tomando fueros, hasta no haber quien parase con él" (2004:366).

Aunque el lector no percibe la violencia física, es claro que la protagonista sufre su comportamiento, cruel y despótico, y se apena cuando se va.

No es hasta la última línea cuando se nos da la identidad del misterioso viajero: "aquel fatal viajero era el Amor" (2004:367).

En "Saletita", la violencia toma forma de amenazas motivadas por los celos, pero aquí es la protagonista quien las lanza contra su madre, pues cree que le quiere robar el novio, un indiano de 75 años, "setenta y cinco achacosos, hediondos, envueltos ya en la atmósfera de la tumba? [...] de



piernas trémulas y desdentada boca, apoyado en un imponente bastón de caña de Indias con borlas y puño de oro" (2005a:155).

Y, aunque doña Maura, madre de Saletita, "llevaba divinamente sus cincuenta y nueve, activa y ágil y todavía frescachona, con el pescuezo satinado aun y los ojos vivos" (2005a:155), Saletita muestra su energía azuzada por la envidia:

Bien, ¡ya sé que usted quería el novio para sí!... ¡Pero en eso estaba yo pensando! Desde el primer día conté con él... Si usted me le quita... ¿Ve estas uñas? ¡Pues no le digo más!... (2005a:158).

Aquí, no se trata pues, del enfrentamiento entre una pareja sino de la joven con su madura madre quien desea asegurarse un buena posición económica, aunque su aspecto físico no parezca nada acorde con el achacoso indiano:

una muchacha con vestido de percal y manto de clara granadina [...] los cabellos rubios y crespos lucían como toques de oro, y el rostro redondo y sonrosado, de angelote de retablo, parecía más juvenil, más luciente, con un brillo de primavera y mocedad... [...] La ingenuidad de la muchacha, la alegría, que es contagiosa (2005a:156-157).

"Hacia los ideales" está protagonizado por Torralba, quien cuenta como cuando, tras una avería en su coche, el mecánico y él fueron atracados por unos ladrones casi adolescentes, que les amenazan de muerte si no les entregan lo exigido. Al ver la condición de los asaltantes -"bien trajeados" (2011b:361)- y tan jóvenes, Torralba los entretiene y consigue, no solo que le devuelvan lo robado, sino que le inviten a participar en sus fechorías y convertirse en pirata como ellos.

En "Pena de muerte" el sargento de la Guardia Civil, "apurado el vaso de fresco vino y limpios los bigotes con la doblada servilleta" (2005a:99), cuenta una historia de su niñez en que se sintió amenazado por el señorito.

Tras haber robado unas manzanas es llamado por él para acompañarle a cazar garduñas en sus terrenos. El niño se



identifica con las aves por lo sustraído y al abatir una no puede evitar llorar pensando que ese es el destino que le espera, por lo que suplica: "me eché de rodillas y confesé todo mi delito" (2005a:101). El señorito, sin entender lo que ocurre, escucha su confesión y su advertencia es amenazante:

me oyó, se puso serio, me levantó, me colocó las manos en la escopeta [...] me dijo esto: Para que no te olvides de que por el robo se va al asesinato y por el asesinato al garrote (2005a:102).

"De polizón" recoge uno de los motivos más representativos del mundo gallego: la emigración. Los protagonistas son un abuelo y su nieto "como de quince años" (2005a:145).

El primero es según el narrador testigo:

un aldeano viejo, exclusivamente consagrado a cuidar del transporte de su equipaje, reducido a un lío metido en un trapo de algodón y un arcón roído de polilla. Contaría el viejo lo menos setenta años, y de su sombrero de fieltro, atado con un pañuelo para que no volase, se escapaba una rueda de argentados mechones que hacían resaltar el tono cobrizo de la tez. Vestía el traje del país, los blancos calzones de lienzo llamados cirolas, la faja oscura y el chaleque con triángulo en la espalda. La cara denostaba gran astucia, y las pestañas blanquecinas daban singulares reflejos a los ojos azules, penetrantes y cautelosos. (2005a:144).

Decide que el adolescente viaje escondido en el arcón, pero todo se descubre cuando los trabajadores del puerto amenazan con arrojarlo al mar.

Aunque su actitud pueda parecer picaresca, el ardid obedece a otros motivos. Lo más probable es que solo se pudiesen permitir uno de los billetes, de ahí que el nieto intente entrar en el barco de polizón. Además, es interesante la muestra de amor del abuelo hacia el chico al verlo sentenciado a muerte.

"La amenaza" se centra en sus dos protagonistas: el tío Lorenzo Laroco y su yerno. Como todo relato enmarcado, los personajes del marco únicamente sirven de conducto, a

través de una conversación, para el relato principal: la historia del tío Lorenzo.

exponiendo al sol sin recelo su calva sudorosa y su rojo y curtido cerviguillo, [...] admiraba involuntariamente aquella vejez robusta, aquella alegre energía, aquella complacencia en la tarea y en la posesión de un bienestar ganado a pulso y a puño, sin defraudar a nadie, honradamente. (2005a:63).

La imagen más completa de este personaje la da el médico basándose en contraposiciones entre su anterior aspecto y el que tenía cuando se vio obligado a emigrar:

Era un viejo de los que aquí llaman *rufos*, colorado, listo como un rapaz, el primero en coger la azada y el último en soltarla, y chusco y gaitero él con las mozas, y amigo de broma, y sin un alifafe ni un humor, ni un dolor en los inviernos; como que en diez años que llevó aquí solo una vez me avisó, para curarle una mordedura [...] Pues si le ve usted poco antes de embarcar, no cree usted que es el tío Lorenzo, sino su sombra o su cadáver. Se había quedado en los puros huesos; la ropa se le caía; la cara era del color de este papel de fumar, y los ojos los revolvía como los de un loco, así, a derecha e izquierda, y la cabeza así, mirando por si venia alguien a herirle a traición... (2005a:65).

En lo que se refiere al yerno, era "un majadero, un pillete de la curia" (2005a:66), que estaba casado con la única hija de Lorenzo, a la que se rumoreaba que maltrataba. Cuando ella muere, su comportamiento se vuelve indigno:

se metió en no sé qué gatuperios o trapisondas de falsificaciones, y le echaron de la notaría [...] después se le vio por las romerías [...] volvió a pedir dinero [...] ¿era hombre el yerno de cumplir esta amenaza? [...] no lo creía (2005a:66).

Aunque el cuento apenas tiene diálogo, hay una frase que resume perfectamente la manera de pensar de los campesinos, en que el tío Lorenzo, enseñándole la azada a su yerno cuando le exige dinero, le dice: "Ahí tienes lo que te puedo dar: agarra ésta y suda como yo sudo, y comerás y lograrás remediarte" (2005a:65). Las consecuencias de estas palabras no se hacen esperar y el supuesto agraviado lo amenaza de muerte:

echando mano al bolsillo y empuñando una faca y abriéndola, contestó asimismo: Pues en pago de eso que me das, te daré yo esto en las tripas; tan cierto como que se ha muerto mi padre. Suda y revienta y junta ochavos, que el día que estés más descuidado..., con esto te encuentras. Hasta la vista..., hasta luego (2005a:66).

Esta acometida verbal que preludia una agresión física, tiene inmediatas consecuencias psíquicas, de auténtico miedo, en el suegro. Lo cual se va a evidenciar, no solo en su falta de salud y en las preocupaciones expuestas a don Fidel, el médico, sino en la toma de decisión de emigrar a América para tratar de evitar tanto que el yerno no pueda matarlo, como él al marido de su hija:

Oiga, [...]: yo estoy malo de una idea que se me ha agarrado... Y no piense: me hago cargo, señor, de que esta idea del demonio es una «tontidad»... Déme algo, don Fidel, porque puede ser que con una recetita se me quite; que yo he oído que estas cosas de la cabeza también se pueden quitar con remedios. Ello enfermedad parece, porque cuando me siento algo mejor conozco que estuve aloquecido, y que ni tengo pizca de miedo a ese trasto, ni él es hombre para ponerse conmigo cara a cara. Y si veo esto tan claro como la luz que nos alumbraba, ¿en qué consiste que sueñe con «él» todas las noches, y de día, cuando salgo al trabajo, voy mirando siempre para atrás, y hasta juraría que siento que me meten una cosa fría por los lomos...? ¿Ve? Aquí, aquí; que me duele, que ni respirar me deja... [...] Don Fidel, soy más hombre que ese malvado, y se me pone entre las cejas que lo que me cumple hacer es, antes que estar siempre con susto de que me mate, irme yo a él derecho y partirle la cabeza con el azadón... y dejarle en el sitio. Y ya no sueño con la muerte que él me dé, sino con dársela yo. Y tengo unas ganas atroces de verle tendido..., y como no quiero perderme..., ni condenarme..., ahí está, me voy a América..., vendo todo... ¡Al fin de mis años, a rodar por el mundo... (2005a:66).

“Las cerezas” está protagonizado por el párroco de Gondar:

siempre de coloradas mejillas [...] Lo demudado de la cara, el movimiento nervioso de la mano crispada al rechazar el frutero, eran inequívocos [...] delataban algo más: una especie de horror [...] Representante muy típico. Sencillo, encogido y hasta rudo en sus maneras; nada gazmoño, según se demostrará en esta historia; más

hombre que eclesiástico, y más aldeano que burgués; más positivo que idealista [...] conserva en su corazón [...] un convencimiento del deber (2004:749-750)<sup>38</sup>.

Su enemigo es el coadjutor de la parroquia que "era más artero y más zorro" (2004:750), quien trama un plan para humillarle. Le dice que debe sustituirlo en la misa de la fiesta local, pero el párroco, gran amante de las cerezas, había caído en la tentación y no podrá oficiarlo. Entonces, la cara del coadjutor "cambió de expresión [...] le entró el mismo sudor que acababa de quitárseme, y le castañetearon también los dientes" (2004:752). Por fin, se arrepiente de su engaño.

Doña Emilia crea así personajes únicos y particulares que viven encerrados en sus historias, en los que el tema de la violencia adquiere un papel relevante, pero que coexisten al mismo tiempo, en el marco más amplio de la literatura. De esta manera, y fijándose en elementos sociales, el tema que nos ocupa se revela como una importante preocupación que Pardo Bazán vierte en sus cuentos.

#### III.1.5. Violencia no ejecutada.

En varios cuentos de doña Emilia la violencia no llega a ponerse en práctica, pues se queda en una simple amenaza. Es lo que sucede en relatos donde el aspecto psíquico no tiene, al contrario de otros que ya hemos contemplado, una relevancia buscada por la autora. Se trata de "Humano", "El tetrarca en la aldea", "El esqueleto" y "El voto de Rosiña".

<sup>38</sup> Para Paredes Núñez este es el "prototipo del abad, «sencillo, encogido y hasta rudo en sus maneras»" (1979b:32).

"Humano" presenta el tema de manera particular, pues aunque hay infidelidad manifiesta, el protagonista no solo no se venga de ninguno de los participantes, sino que ayuda a su oponente.

El médico: "enamorado hasta la médula de su mujer, y tratándola muy bien, con cariño y con galantería [...] estudió sin cesar si aquel cariño que su esposa le demostraba era o no verdadero" (2011:408). Con la llegada de un facultativo nobel que frecuenta su casa: "se dio cuenta de que empezaba a cuajar una simpatía, una inclinación [...] entre su esposa y el joven compañero" (2011:408). Al fin descubre el romance pero reacciona tímidamente: "en lugar de la conversación decisiva, tuvo una ambigua, donde insinuó tímidamente lo que debiera mandar, y aconsejó paternalmente lo que debiera imponer" (2011:409). Y, considerando todo lo dicho, en vez de estar alerta "el marido descansó en una confianza dulce, melancólica, y demostró más cariño y consideración a su esposa" (2011:409). Fue cuando la epidemia asolaba la ciudad el momento en que el marido se da cuenta de la infidelidad:

El pobre hombre acababa de pasarse dos noches y dos días sin dormir y casi sin alimentarse [...] Nervioso como estaba, el conocimiento de su desdicha le volvió loco. Digo mal; fue tal vez el único momento de su vida en que estuvo cuerdo, pues pasado el primer instante, de horror, se dejó llevar del instinto, guiar por él, y actuó con rapidez admirable [...] adquirió y probó un revolver de los mejores (2011:410).

Furioso, se dirige a casa de su rival pero lo encuentra moribundo, contagiado por la enfermedad. En vez de matarlo se queda para atenderle, gracias a lo que se cura.

"El tetrarca en la aldea" es uno de los relatos más interesantes de ambientación rural, porque no hay sangrienta venganza ante la infidelidad. Los personajes son arquetípicos. Marcos Loureiro había emigrado:

porque no podía sobrellevar el peso de las contribuciones, ni sostener con su labor agrícola a la mujer y a los tres rapaciños. En Montevideo, con hartas fatigas, fue atesorando un modestiño peculio, suficiente para vivir con cierto desahogo, a lo villano, en su querido rincón [...] transcurridos cinco años, y dueño ya de un capitalejo [...] comenzó a escamarle el empeño de tenerle a distancia que mostraba el tío Antón. No era Marcos ningún bolonio, y la suspicacia natural del labriego se despertó y dio en atar cabos y devanar cavilaciones. Resolvió, pues, volver secretamente a su hogar (2005a:92).

Su personalidad se muestra en su reacción final y sus palabras al descubrirse la infidelidad de la esposa, Sabel:

Llegose a su mujer, la tomó la barba y la acarició un momento; después movió la mano derecha de alto abajo amenazando en broma, con media sonrisa, y murmuró: ¡No sé qué te había de hacer! ¿Y si yo fuese otro? (2005a:95).

Antón, intermediario entre el matrimonio intenta mantener a Marcos lejos para que gane dinero, pero al mismo tiempo oculta el amancebamiento de Sabel con el amo, el conde de Castro, quien la ayuda económicamente. Al llegar de improviso el esposo, quiere avisarla pero este no se lo permite. Finalmente en el camino le cuenta toda la verdad, aunque asustado por la reacción que vaya a tener Marcos para con su familia, que ha aumentado con un hijo que no es suyo. De la misma manera, este no cree que sea Antón el traidor:

Con aquel pescuezo que parecía corteza de tocino rancio y aquella cara polichinela entrado en edad, pudiese ser el ladrón de su honra: además, Marcos sabía que el tío Antón estaba más pobre que las arañas, más viejo que el pecado, y que como no se aficionase de una ternera o de un saco de maíz, lo que es d otra cosa... (2005a:93).

El indiano de "El tetrarca en la aldea" aparece también en "De polizón", "Las medias rojas", "Contra treta", "Saletita", "Casi artista" o "La amenaza". Es el personaje que mejor representa el mundo de la emigración, según Paredes Núñez (1979b). El gallego emigra obligado por la miseria y el hambre, y regresa a su tierra tras largos años



de ausencia y penalidades. Sin embargo, Marcos Loureiro al regresar lo único que encuentra es: "tristeza, decepción, fracaso, ambición, codicia, engaño y muerte" (1979b:53), aunque sabe comprender.

En "El esqueleto", Mariano Gormaz, al volver de un largo viaje por el extranjero se entera del desequilibrio mental de su amigo Carlos y acude a visitarlo. El narrador comenta:

Seguro que creía Mariano que al acercarse a su amigo, lograría disipar las nieblas que le obscurecían el cerebro, arreglar los asuntos origen de su preocupación y traerlo de nuevo a la vida (2011:121).

Su interés y cariño son sustituidos por el temor conforme avanza la conversación y se hace patente la actitud obsesiva y peligrosa de Carlos:

Respondió el cuerdo con extremos y muestras de ternura y alegría; su terror era que Carlos ni aun le reconociese [...] sin querer, Mariano se estremeció [...] Sintió Mariano vergüenza. No es grato confesar el miedo (2011:121-124).

Carlos Marañón, el loco, tiene un comportamiento errático. Su actitud es al principio distante y más adelante afectiva:

le acogió mostrando la frialdad [...] empezó [...] a responder a las demostraciones, a pagar las caricias, y su faz demacrada se animó con ese reflejo de actividad psíquica, que es la hermosa luz de la conciencia (2011:121).

Marañón cuenta un suceso en relación con su estado mental se sugiere mediante breves descripciones físicas: "ligeras gotas de sudor rezumaban en su frente y un poco de espuma asomaba al borde de los labios [...] repetía la lúgubre palabra [el esqueleto] soltó una carcajada rechinante" (2011:123-124). Su obsesión se refleja vívidamente en la agresividad que muestra en un intento de asesinato:

Porque he charlado, he charlado... ¿Y quién sabe si tú serás de los que cuentan las charlas?



Al expresar esta duda, Carlos deslizó la mano hacia el bolsillo, su rostro se contrajo, sus ojos se inyectaron en sangre y relucieron con salvaje brillo [...] y Mariano, alarmado [...] Y Mariano apenas tuvo tiempo de sujetarle e impedir que le asestase la cuchillada al corazón (2011:124).

“El voto de Rosiña” es de temática política. En él hay dos personajes principales: Rosiña, la tejedora:

pobre huérfana; no pudiendo cultivar la tierra por falta de hombres en su casa, y reducida a sacar a pastar una vaca por las lindes, se ganaba la vida con un telar primitivo y rudo, tejiendo el lino que ella misma tascaba y hasta hilaba [...] Dios, que viste a los lirios del campo, más holgazanes que Rosiña, pues nos consta que no hilan ni tejen, había adornado a la humilde tecelana con una primavera en las mejillas y un apretado haz de rayos de sol en la trenza doble que colgaba hasta sus caderas (2005a:302).

Y Sixto Dávila, candidato político:

muchacho simpático y ambiciosillo, había aceptado aquel distrito de batalla... entre varias razones de peso, porque no le daban otro. [...] A caballo desde las cinco de la mañana hasta altas horas de la noche, ayunando al traspaso o comiendo lo que saltaba, descabezando una siesta cuando podía [...] también hizo despilfarro oportuno de frases amables, persuasivas y discretas (2005a:301).

Además, aparecen en el cuento los contrarios, en el tema político, a Sixto: “los más ternes, los capaces de hacer una hombrada dejándose encausar después” (2005a:303). Rosiña evitará, avisándolo, el brutal ataque planeado por estos.

III. 2. Los personajes como miembros de diferentes colectivos sociales y sexuales.

Una vez analizados de manera individualizada los personajes, siguiendo las pautas anteriormente dadas, es el momento de examinar la existencia de elementos comunes que atañen a un colectivo.

A partir de este análisis debe comprobarse si existe algún tipo de condición de carácter social o de género que

desemboque en el uso de la violencia, así como el grado de intensidad de la misma.

Socialmente, pueden establecerse diferentes clases entre las criaturas literarias de los cuentos de Emilia Pardo Bazán: la alta, compuesta por los nobles y los ricos. Una amplia clase media compuesta por comerciantes, artesanos, grados inferiores del Ejército, etc. Y la clase baja de los trabajadores, obreros y agricultores en cuyo último eslabón se encuentran los auténticos desfavorecidos.

Se tendrá en cuenta, tanto en el agresor como en el agredido, la ubicación de los personajes sea esta en la ciudad o en el campo. En cuanto al género, se prestará atención a idénticos parámetros.

Por lo que respecta a los relatos urbanos, los miembros de la clase más privilegiada son, obviamente, criaturas literarias de procedencia acomodada, aunque a veces no se indique su ocupación. A ellos pueden añadirse los oficiales de alta gradación en el Ejército.

En cuentos, situados en la ciudad, como "Confidencia", "Madre", "En el nombre del Padre...", "¿Cobardía?", "La bandeja", "El olor", "El encaje roto", "El contador" o "La pierna del negro", los personajes son adinerados y poderosos que no necesitan trabajar para vivir. En otros casos como "La perla rosa", "El viajero", "El revólver", "La Estéril", "Sor Aparición", "Morrión y boina", "La cana", "Casualidad", "Interrogante", "El esqueleto", "Calladamente", "Presentido", "En coche cama", "La lógica", "La cita", "Nube de paso", "La careta rosa" o "El arco", su adscripción social presenta dudas, pues si bien se habla de sus gastos y amistades no se nos indica la posición social de los protagonistas, aunque por sus relaciones podemos suponerla francamente holgada. El médico de "Humano" también encaja en esta variedad y lo mismo el asesinado capitán en "Así y todo...", ambientado en el mundo militar.

Sin embargo, en "Belona" Jacinto es un oficial cristino, pero el Zurdo, un guerrillero carlista, aunque general.

Sin duda la clase media es la que doña Emilia presenta de forma más abundante y diversa. Además, los personajes no están sujetos a las rígidas normas sociales de la clase alta, lo que con frecuencia les hace adoptar comportamientos y actitudes hipócritas.

Existen grupos entre este estrato, que siguen una gradación que desciende hasta el nivel más bajo. Así, los comerciantes de "A secreto agravio...", "Saletita", "El mascarón", "Lo de siempre" o "El puño". Los empleados o dueños de talleres como en "Casi artista", "Un duro falso", o "La puñalada". Los oficinistas de "Navidad" o "Bromita", las actrices de "La dama joven" y "Apólogo" o ex actrices de "Heno". Casi cualquier profesión y oficio tiene cabida en esta heterogénea clase social, lo que incide en la creación de distintos ambientes y situaciones.

A la clase obrera pertenecen los trabajadores de "El delincuente honrado", aunque desconozcamos su ocupación. También los de las fábricas en "Doradores" y los marineros en "La fuerza". Asimismo pertenecen a la clase baja el sepulturero de "No lo invento" o el tratante de ganados de "En el presidio". De la misma manera los criados de "Diálogo" o "Planta montés". Por otro lado, el protagonista de "La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)" se dedica a las labores del campo. Y el loco de "Monarca" había sido marinero. Hay algunos cuentos en los que solo tenemos alusiones de la profesión de los personajes: "En el Santo", "El pajarraco", "Libertad", "Pelegrín", "En plena revolución" o "Hallazgo".

Puede detectarse un último grupo formado por los menos privilegiados, los más humildes, que poco tienen. Los casos más extremos son los de "Sobremesa" y "La Corpana", donde la precariedad económica se aúna a la desesperación. En "De

polizón" la falta de medios obliga a viajar a América con un único billete a abuelo y nieto. Y Antonia es lavandera en "El Indulto".

Si en estos relatos urbanos las clases sociales están bien delimitadas, pues sus diferencias se perciben claramente, no ocurre lo mismo en el mundo rural en el que contamos con una clara clase alta, en este ambiente encarnada en los nobles, viejos hidalgos, propietarios de pazos como los de "Bucólica", "Santiago el mudo", "Los buenos tiempos" y "La Mayorazga de Bouzas". A veces se les trata con el título de "señorito". Otros se intuye su clase social por su forma de vida como en "Maldición de gitana", "La aventura", "Porqués", "El alambre", "El clavo", "Hacia los ideales", "Dalinda" y "Pena de muerte". En muchos casos, los personajes relacionados con la violencia son simplemente adinerados o ricos como los de "So tierra", "Nuestro Señor de las Barbas" o "Contra treta".

La clase media, mucho más reducida en los cuentos rurales, se personifica en las figuras eclesiásticas que habitan en los pueblos y aldeas: curas, párrocos, coadjutores, etc. Así en "La ganadera", "Madre gallega", "Nieto del Cid", "La Capitana" y "Las cerezas". Además, aparecen algunos componentes de la Guardia Civil en "Cena de Navidad", "Pena de muerte" y "Hacia los ideales".

También a esa clase media del campo pertenecen criaturas literarias como el arriero de "Justiciero"; el comerciante de frutas de "Las cerezas rojas"; los taberneros de "En silencio", "Contra treta" y "El voto de Rosiña"; las sobrinas del cura de Urdazpi en "Las desnudadas"; el herrero de "¡Aquellos tiempos!"; "El comadrón" y "El cacique", protagonistas respectivos del cuento a que dan título. E incluso, a pesar de no saber nada de él, el personaje central de "La novela de Raimundo" por lo que se sugiere.

La clase baja se representa fundamentalmente por los labriegos y gente de aldea que pueblan relatos como "Bucólica", "Las medias rojas", "La amenaza", "Geórgicas", "Los huevos arrefalfados", "El tetrarca en la aldea", "La Compañía", "Sin querer", "Eterna ley", "La ganadera", "La Mayorazga de Bouzas", "Reconciliados" y "La hoz". También los molineros de "Un destripador de antaño" y "El molino".

Igualmente, podrían incluirse en esta clase baja personajes sin recursos como la familia de Matías en "El destino"; los ladrones o criminales de distinta índole que aparecen en "El alambre", "Inútil", "So tierra", "Nuestro Señor de las Barbas", "Nieta del Cid", "Fraternidad" o "La Capitana"; los asesinos de "Los buenos tiempos"; los secuestradores profesionales de "Bajo el sol" y "Cena de Navidad". También, las minorías étnicas como los gitanos de "La novela de Raimundo", los conjuntos de criaturas violentas como en "Madre gallega", "Rabeno", "El aljófar" y "A lo vivo". Asimismo, presentan a la clase más desfavorecida: la pobre huérfana de "Dalinda", la criada foránea de "En el pueblo" y el muchacho de "Pena de muerte". En "El oficio de difuntos" se contrapone la fortuna del padre a la falta de medios de la desheredada hija.

En cuanto al sexo, podemos comprobar que de 63 cuentos urbanos 23 reflejan situaciones violentas en las que un hombre es el agresor y una mujer la agredida<sup>39</sup>: "El Indulto", "La lógica", "El Delincuente honrado", "A secreto agravio...", "La puñalada", "Confidencia", "No lo invento",

<sup>39</sup> Es necesario tener presente que al hacer la cuantificación, algunos de los relatos contienen agresiones de más de un tipo, por lo que se contabilizan en una o más categorías.

"El oficio de difuntos", "Heno", "La perla rosa", "La careta rosa", "Apólogo", "El encaje roto", "La cana", "Casi artista", "La Estéril", "Sor Aparición", "La Corpana", "El mascarón", "El viajero", "El revólver", "El contador" o "La cita".

Frente a esto, hay 14 relatos, entre los cuales únicamente en 4 son las mujeres las agresoras y los hombres las víctimas: "Casualidad", "Interrogante", "Navidad" y "El olor". Los otros 10 recogen la ejecutada sobre niños u otras mujeres: "La lógica", "La dama joven", "Sobremesa", "Madre", "Saletita", "Libertad", "En el Santo", "Hallazgo", "Pelegrín", "La bandeja".

Hay 22 cuentos en los que doña Emilia plasma agresiones en las que tanto la parte activa como la pasiva son hombres: "A secreto agravio", "En el nombre del Padre...", "Un duro falso", "Así y todo...", "Belona", "El arco", "La cita", "Humano", "El esqueleto", "Nube de paso", "En coche cama", "Monarca", "Bromita", "Calladamente", "El contador", "¿Cobardía?", "De polizón", "Morrión y boina", "En plena revolución", "La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)", "La fuerza" y "Diálogo".

Por otro lado, en 18 relatos existe más de un violento o violentado. Se producen en ellos distintas combinaciones: el agresor masculino contra una pareja de víctimas ("A secreto agravio...", "El contador" o "Humano"); una pareja agresora y un hombre agredido ("Así y todo..."); dos hombres contra otro ("El puño" o "Presentido"); toda una familia contra uno ("Planta montés" o "En el presidio"); una madre contra todos sus hijos ("Sobremesa") o varios agresores contra uno ("No lo invento", "Sor Aparición", "La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)", "Lo de siempre", "La pierna del negro", "Bromita", "El pajarraco", "Doradores" o "La Corpana").



Cabe destacar que en el medio rural se producen en los cuentos de Emilia Pardo Bazán muchos más casos no solo de violencia entre hombres sino que esta es puesta en práctica por múltiples agresores. Se totalizan 50. Hay 11 relatos que evidencian la violencia de hombres contra mujeres: "Bucólica", "Las medias rojas", "Santiago el mudo", "La novela de Raimundo", "En silencio", "Las desnudadas", "Los huevos arrefalfados", "El tetrarca en la aldea", "En el pueblo", "La Capitana" y "La hoz". Por el contrario, en 5 cuentos los papeles se cambian: "La aventura", "La Capitana", "Dalinda", "Geórgicas" y "El molino".

Solo en 3 casos las mujeres son agresoras de otras mujeres: "Un destripador de antaño", "La Mayorazga de Bouzas" y "La hoz". La violencia masculina se practica también contra los niños. Doña Emilia ofrece 5 casos en que aparecen víctimas infantiles: "El destino", "El comadrón", "El alambre", "Las cerezas rojas" y "Pena de muerte".

Más numerosos, en 15 cuentos, son los que enfrentamientos de un hombre con otro: "Maldición de gitana", "Justiciero", "La amenaza", "So tierra", "La novela de Raimundo", "El cacique", "El alambre", "Sin querer", "Las cerezas", "Eterna ley", "A lo vivo", "Los buenos tiempos", "Fraternidad" y "Reconciliados". Y todavía la cantidad es mayor si consideramos que en 17 ejemplos de los 50, varios agresores atacan a una o varias víctimas: "Geórgicas", "Los huevos arrefalfados", "Porqués", "Madre gallega", "¡Aquellos tiempos!", "El voto de Rosiña", "La Compañía", "Inútil", "El aljófara", "La ganadera", "Nuestro señor de las barbas", "Nieto del Cid", "Cena de Navidad", "Bajo el sol", "Hacia los ideales", "Contra treta" y "Rabeno".

Además, doña Emilia plantea dos casos de suicidio. Uno de un niño, en "Libertad", cuento de ámbito urbano, y otro de un adulto, Leocadio Retamoso en "El clavo", de ambiente



rural. En el primero, el suicidio se produce porque la tía le hace la vida imposible a su pequeño sobrino, mientras que en el segundo, Retamoso se quita la vida porque se ha vuelto loco.

Si atendemos a la gradación de la violencia relacionándola con el género podemos ver que en el mundo urbano, Pardo Bazán presenta 16 asesinos masculinos en "El indulto", "La lógica", "El delincuente honrado", "En el presidio", "Confidencia", "Casualidad", "La puñalada", "A secreto agravio...", "Belona", "Así y todo...", "La cana", "La cita", "Nube de paso", "El mascarón", "Morrión y boina" y "En el nombre del Padre...". Y únicamente 3 casos femeninos en "Sobremesa", "Interrogante" y "La bandeja", respectivamente. Otras veces esta violencia extrema es realizada por varios agresores como en "Doradores", y en un solo y llamativo caso por un adolescente en "Un duro falso".

Al margen de los casos de muerte, los maltratadores que practican la violencia de género tienden también a ser hombres, como se ve en los 17 cuentos de un único atacante: "El oficio de difuntos", "La perla rosa", "Apólogo", "No lo invento", "El viajero", "Heno", "Casi artista", "La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)", "Monarca", "El puño", "Presentido", "La fuerza", "Diálogo", "Bromita", "El arco", "¿Cobardía?" y "En el nombre del Padre...". En 3 relatos hay varios agresores: "Navidad", "La pierna del negro" y "El pajarraco". Por su parte, existen solo 5 casos de mujeres maltratadoras: "Madre", "La dama joven", "En el Santo", "Hallazgo" y "Pelegrín".

La violencia verbal presenta un esquema similar. Así, en 15 relatos el agresor es varón: "La Estéril", "Sor Aparición", "En plena revolución", "El esqueleto" y "De polizón". No obstante, en algunas de estas narraciones se presentan ejemplos de violencia no ejecutada: "Humano", "La

careta rosa", "El encaje roto", "En coche cama", "El revólver", "El contador" y "Calladamente". Y en otros, los agresores son varios: "El voto de Rosiña", "La Corpana" y "Planta montés". Solo en "Saletita" es una mujer la que ejerce amenazas.

En el ambiente rural, Pardo Bazán sigue mostrando preferencia por el género masculino como parte activa. Así, observamos 15 casos de asesinos en "Justiciero", "Las cerezas rojas", "Santiago el mudo", "El alambre", "En silencio", "La novela de Raimundo", "Geórgicas", "So tierra", "Los buenos tiempos", "El comadrón", "Fraternidad", "Eterna ley", "Sin querer", "A lo vivo" y "Reconciliados". Y únicamente hallamos 2 asesinas: Pepona en "Un destripador de antaño" y Aura en "Geórgicas". Existen 11 relatos en que es el grupo quien ejecuta el asesinato: "Madre gallega", "La compañía", "El aljófaro", "La ganadera", "Inútil", "Nuestro Señor de las Barbas", "Nieto del Cid" y "Rabeno". A veces, se trata de una pareja, sea la de la Guardia Civil de "Cena de Navidad" o un matrimonio en "Contra treta".

El maltrato presenta tendencias similares por lo que se refiere a la cuantificación. En 9 casos el agresor individual es masculino: "Las medias rojas", "La novela de Raimundo", "Bucólica", "Los huevos arrefalfados", "Porqués", "El cacique", "En el pueblo", "La Capitana" y "¡Aquellos tiempos!". Y en 2 colectivo: "Cena de Navidad" y "Bajo el sol". Frente a esto, hay 5 relatos de maltratadoras: "Un destripador de antaño", "El destino", "La Mayorazga de Bouzas", "Dalinda" y "El molino".

Las amenazas, burlas y humillaciones, una vez más, son propias de los hombres. Contamos con 6 ejemplos de violencia verbal: "La amenaza", "Hacia los ideales", "La aventura", "Geórgicas", "Cena de Navidad" y "Las cerezas". Sin embargo, la violencia no se ejecuta en "El tetrarca en

la aldea". El sexo femenino solo la utiliza en 3 cuentos: "Maldición de gitana", "Un destripador de antaño" y "La hoz".

Si se presta atención a las víctimas de todo tipo de violencia, la escritora coruñesa presenta a la mujer como agredida en 40 casos: 25 en el ambiente urbano y 15 en el rural. Y en 60 relatos el hombre es el que ataca: 30 en el mundo ciudadano y 30 en el ambiente de la aldea. Además, 10 niños son agredidos.

Las víctimas también pueden ser parejas como en "A secreto agravio..." o varios personajes como en "Geórgicas", "Las desnudadas", "La Corpana", "Cena de Navidad" y "Hacia los ideales".

Tras analizar los datos aportados que arrojan los casos de violencia según la clase social y el sexo, que también hemos asociado a los dos grandes medios en que Emilia Pardo Bazán sitúa sus relatos, la ciudad y el campo, podemos extraer algunas conclusiones. En el primer ámbito la cuantificación indica que los crímenes (63) son cometidos en mayor medida por personajes de clase alta o acomodada (30), seguidos por la clase baja compuesta por trabajadores (19) y de entre estos los más pobres (7), y, en menor número, la clase media (14).

En el entorno rural las cifras se invierten claramente. Es en la extensa clase baja, compuesta de labriegos, pobres y delincuentes campesinos donde Pardo Bazán incluye el mayor número de casos de violencia (33). Le siguen la clase media (20) y por último, la alta (17).

Gracias a estos datos, y sin querer extrapolar las cosas, se puede deducir que doña Emilia tiende a ver más probable la criminalidad en el mundo urbano, encarnada en un personaje de la clase privilegiada. Frente a esto, en el ámbito rural son los de las clases más bajas los que la escritora gallega privilegia en el ámbito del asesinato.

Además, parece existir una tendencia hacia el crimen de honor en los estratos sociales más acomodados mientras que en los más bajos responde a la supervivencia. Por otra parte, se vislumbra en los cuentos de la condesa la impunidad de los sectores más privilegiados. Cierta indiferencia se observa también hacia los más débiles como en "El alambre", en el un señorito que atropella con su moderno vehículo a un niño campesino ni siquiera se detiene para interesarse por él.

Al analizar la violencia desde el punto de vista del género, podemos comprobar en los relatos pardobazanianos una clara propensión a centrarla en el sexo masculino y en mucha menor medida en el femenino.

Los cuentos situados en el ámbito urbano presentan 23 agresiones de hombres contra mujeres y 22 de hombres contra hombres. Solo en 14 la mujer es la agresora. Existen además 18 casos de agresor múltiple y un suicidio. Por su parte, los cuentos ambientados en el medio rural reflejan 11 acciones violentas contra mujeres, 15 de hombres contra hombres y 17 casos de agresores múltiples. En 13 ocasiones es la mujer la agresora. Se da también un caso de suicidio.

Los porcentajes ponen de manifiesto, una vez más, que son los hombres los que ejercen en mayor número la violencia. Son asesinos en el 63% de los casos presentados por Pardo Bazán, maltratadores en el 62% y practican la violencia verbal en el 82%. El porcentaje disminuye considerablemente si atendemos a las mujeres: son asesinas en un 10% de los relatos, maltratadoras en el 24% y ponen en práctica la violencia verbal en el 18%.

Si atendemos a las víctimas debemos contar con algunas variables que tienen que ver con la cuantificación. El número más elevado de personajes violentos se produce en contra de los varones, no contra las mujeres. Por tanto, los agredidos serán, en principio, más hombres y menos

personajes femeninos. De modo que se invertiría el porcentaje si estos fuesen los más violentos. Así un 52% de víctimas son varones, frente al 34% de mujeres. Un 8% son personajes infantiles y el 6% restante de carácter plural.

Así, el perfil del personaje agresor se puede identificar en el ámbito ciudadano con un varón de clase alta que ataca a mujeres. Sin embargo, en el medio rural con un varón de clase baja cuyas víctimas son igualmente hombres.

En todo caso, y llegados a este punto, es necesario resaltar que en los cuentos de doña Emilia la mayor parte de la violencia activa es ejercida por criaturas literarias del sexo masculino de clases sociales diversas, que actúan tanto en el campo como en la urbe, normalmente contra mujeres y otros personajes de su mismo sexo.



CAPÍTULO IV. TRATAMIENTO NARRATOLÓGICO DEL TEMA DE LA  
VIOLENCIA EN LOS CUENTOS DE EMILIA PARDO BAZÁN



El objeto de este capítulo es tratar de observar y estudiar aspectos de la técnica narrativa utilizada por doña Emilia. Es decir, nos fijaremos en cuestiones como la modalización -punto de vista y voces del relato-, el espacio y el tiempo.

No obstante, la estructura narrativa se abordará de manera somera, ya que este trabajo se centra sobre todo en el tratamiento temático de la violencia en los cuentos de Pardo Bazán. En todo caso, para llevar a cabo el estudio de la técnica es necesario tener en cuenta algunos aspectos fundamentales. Para ello, consideraré la concepción del cuento de Pardo Bazán, expresado a través de sus prólogos, y los estudios sobre el tema de autores como Baquero Goyanes (1988), Villanueva y Herrán (1999-2011) y otros.

Doña Emilia, utiliza los prólogos a sus colecciones de diversas maneras, como ya se ha hablado anteriormente. A través de ellos justifica su producción, se defiende de las críticas y, muy pocas veces, da información sobre sus técnicas narrativas. Así, en su "Prólogo" a *La dama joven* expone su manera de trabajar en lo que respecta a las voces de los personajes:

Juzgo imperdonable artificio en los escritores, alterar o corregir las formas de la oración popular, entre las cuales y la idea que las dicta ha de existir sin remedio el nexa o vínculo misterioso que enlaza todo pensamiento con su expresión hablada. Aun a costa de exponerme a que censores muy formales me imputen el estilo de mis héroes, insisto en no pulirlo ni arreglarlo, y en dejar a señoritos y curas de aldea, a mujeres del pueblo y amas de cría, que se produzcan como saben y pueden, cometiendo las faltas del lenguaje, barbarismos y provincialismos que gusten [...] Por donde yo me hago mi composición de lugar, y es como sigue: cuando habla el autor por cuenta propia, bien está que se muestre elegante, elocuente y, si cabe, perfecto [...] pero cuando haga hablar a sus personajes, o analice su función cerebral y traduzca sus pensamientos, respete la forma en que se producen, y no enmiende la plana a la vida (2003:5-6).



Parece lógico pensar, pues, que el estilo marcado por la situación, y el nivel lingüístico deberá adecuarse a las criaturas literarias y cumplir el pacto de verosimilitud.

Sin embargo, la escritora coruñesa hace pocas observaciones sobre la composición de sus cuentos, para dedicar más tiempo a defenderse de sus detractores. Ante repetidas acusaciones de plagio sobre sus relatos, Pardo Bazán responde de manera contundente en el "Prefacio" a *Cuentos de amor*:

De estos cuatrocientos y pico cuentos hay tres o cuatro de los cuales se murmuró; para decir más verdad, de quien se murmuró no fue de ellos, sino de mí, negándome la propiedad del asunto. Ninguno de los incluidos en el presente volumen ha sido discutido, que yo sepa, en concepto tal; pero me adelanto, lector, a advertirte que tres de los que aquí te ofrezco no son míos por el asunto, y cinco o seis tampoco son patrimonio de mi inventiva, sino narraciones de casos auténticos y reales (2004:351).

Indica, a veces, la existencia de cuentos que presentan similitudes con los suyos pero de los que no tendrá conocimiento hasta tiempo después, como es el caso de "La perla rosa":

A los pocos meses de aparecer en *El Liberal* *La perla rosa*, vi en el mismo diario un cuento ajeno, firmado por León de Tinseau, y titulado *La perla negra*, que, además de la semejanza del título, ofrecía coincidencias de asunto. En ambos cuentos, la pérdida de una perla descubre la falta de una mujer. Leído el cuento de Tinseau, tuve esperanzas de que fuese posterior en fecha al mío, y escribí a Miguel Moya rogándole que me dijese dónde lo había encontrado. Al saber que en un libro que lleva por epígrafe *Mon oncle Alcide*, lo encargué a Francia, y vi que estaba impreso hacía tres o cuatro años. Por lo tanto, a la letra, yo soy quien ha aprovechado una idea de Tinseau (2004:352).

Otras veces, se ve obligada a justificar su posición sobre alguno de sus escritos, esto ocurre con "La lógica" en el "Prólogo" a *Cuentos sacro profanos*:

En cuanto a *La lógica*, para no ver que es toda ella una demostración de la insensatez del héroe, se necesita pertenecer a la familia de los peces de los lagos subterráneos, que nacen sin

ojos. Patentiza el cuento, una vez más, mi repulsión hacia esos entendimientos estrechos, puntiagudos y encajonados, que por extremar las consecuencias del raciocinio caen en el absurdo. El sacerdote que asiste a Justino en sus últimos instantes, formula la moraleja del cuento (2004:614).

De la misma manera, tiene que indicar que muchos de sus relatos se basan en hechos reales, apoyándose para su tesis en la variedad que el género permite y, más adelante y de manera somera, dando una breve explicación de los orígenes del mismo:

Supongo que no necesita apología el hecho de que varios cuentos míos se funden en sucesos reales. Las corrientes vienen y van; hace veinte años, tal vez incurriría en censura de los doctores de la iglesia crítica, no por basar en realidad ciertos cuentos, sino por inventar de pies a cabeza la inmensa mayoría de los que escribo. Ambos procedimientos, a mi entender, son igualmente lícitos, como lo es el refundir asuntos ya tratados, o el buscarlos en la tradición y sabiduría popular o *folk lore*. No hay género más amplio y libre que el cuento; no hay, entre los más insignes, cuentista algo fecundo que no explote todas las canteras y filones, empezando por el de su propia fantasía y siguiendo por los variadísimos que ofrecen las literaturas antiguas y modernas, escritas y orales.

El cuento literario original es relativamente novísimo en las literaturas occidentales: procede de la transformación de la poesía épico-lírica, y tiene precedentes, no solo en los *fabliaux* y en los ejemplos de los libros devotos [...] sino en ciertas composiciones poéticas con argumento, verbigracias, las *Cantigas* de Alfonso el Sabio y las baladas alemanas. Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica: una y otra son rápidas como un chispazo, y muy intensas -porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del *cuento*.- Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca. (2004:353-354).

En primer lugar, es interesante reflexionar acerca de si las características de la novela, mucho más extensa y propensa a las largas descripciones y diálogos funcionan igual que en el cuento. Baquero Goyanes opina:

En principio no parece haber más diferencia que la puramente cuantitativa entre los recursos técnicos de que se vale el

novelista, y los empleados por el autor de cuentos. Y así, uno y otro pueden narrar en tercera o en primera persona, servirse de la estructura epistolar, de la forma de diario o de memorias, del diálogo, del monólogo interior, de las descripciones, etc. Se diría que con solo reducir la escala, con miniaturizar en el cuento lo que en la novela tiene dimensiones normales, habríamos obtenido un correcto repertorio de técnicas narrativas no diferenciadas de las novelescas (1988:145).

Baquero Goyanes considera que la simple reducción de los recursos no funciona para el cuento, sino que es necesario algo más. Para demostrar su tesis se fija en los diferentes aspectos narrativos: descripción, diálogo, narrador y tiempo.

Al hablar de descripción se piensa en la novelesca, mucho más rica y profusa en detalles y, normalmente, ligada al personaje o la acción que lo ocupan. Sin embargo, Baquero Goyanes se da cuenta de que no puede operar de la misma manera en los relatos pues, "¿Cómo podría justificarse una descripción de tres o cuatro páginas en una especie literaria cuyas normales dimensiones vienen a ser esas, muchas veces?" (1988:146).

Así, destaca que el aspecto fundamental de la descripción en el cuento es la brevedad, pues no tiene sentido prolongarla.

Se refiere al diálogo en los mismos términos -también escuetos-, pues si bien existen cuentos totalmente dialogados, "lo normal es que el diálogo no tenga en el cuento el alcance y significación que en la novela" (Baquero Goyanes, 1988:146).

Sobre estos, Villanueva y Herrán, destacan la brevedad de los relatos, especialmente de aquellos concebidos para ser publicados en periódicos y revistas a los que llaman "«cuento para un periódico»" (2011b:XIII), que se caracterizan por "el escaso papel concedido a la descripción, que contrasta con la abundancia de diálogo" (2011b:XIII).

Algo similar ocurre con el narrador que aparece de manera somera pues la acción es compacta, lo que le impide extenderse en algunos aspectos: "La breve compacidad de este no consiente digresiones ni ornamentos superfluos" (Baquero Goyanes, 1988:146).

Aunque el tiempo es uno de los recursos más importantes para el novelista, en el cuento es un límite. Esto quiere decir que el autor de cuentos no puede explayarse con detalles superfluos que romperían con la brevedad propia del género, pero sí puede valerse de recursos como la amplificación y reducción temporal para expresar instantes muy breves o condensar años.

Sin duda, es necesario atender a las similitudes que presentan los conceptos de tiempo y espacio en el relato, y considerar ambos elementos estructurales como caras de una misma moneda. Como ya indicó Bajtín al hablar de *cronotopo*, que "expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo" (1996:63). El cronotopo se basa en:

la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo (1996:63).

Es decir, la noción de cronotopo permite el análisis como materia única de dos aspectos diferentes pero que conviven en estrecha relación. A pesar de tener en cuenta las razones de Bajtín, considero necesario para este trabajo seguir los planteamientos de Genette y optar por un tratamiento individualizado para así matizar las diferencias que plantean los relatos basándonos en el espacio en que se desarrollan.

Llegados a este punto, es imprescindible mencionar uno de los recursos favoritos de Pardo Bazán: el relato

enmarcado. Puesto que es uno de sus rasgos más estudiados, revisaré la información proporcionada por los estudios de Paredes Núñez (1990), Olivia Rodríguez (2005) y González Herrán (2014) y Villanueva (2004-2011).

Paredes enfatiza la presencia de este tipo de relato condicionando su existencia a ser reflejo de una realidad oral. Para ello se centra en el carácter de historia contada a un auditorio. Olivia Rodríguez habla de "técnica del engaste del relato" cuya utilización es debida al cumplimiento del «pacto de verosimilitud» de la época. González Herrán lo destaca como rasgo estilístico propio de la autora y lo considera "su peculiar manera de reflejar en el diálogo las hablas populares" (2014:19).

Todos ellos reconocen la existencia de un marco narrativo, un nivel extradiegético de esquema simple: "el narrador conversa con uno o varios interlocutores sobre un tema, a propósito del cual se relata una historia que es el cuento propiamente dicho" (Paredes, 1990:46).

Villanueva y González Herrán también registran esta técnica:

Se trata generalmente de ciertos casos, anécdotas o sucedidos que, en el curso de una conversación o debate, son referidos por alguno de los participantes como parte de su argumentación [...] casi la mitad [...] de los cuentos de nuestra autora se presentan como la transcripción de un relato oral, cuyo narrador es protagonista, testigo o depositario de una historia (1999:XVI).

Este esquema se puede realizar de varias maneras bien se busque demostrar una opinión, resolver un enigma, probar o defender una tesis u obtener una explicación sobre algún misterio o personaje.

La conversación puede tener lugar en una conversación de amigos, una reunión o un diálogo entre dos personas, aunque también puede surgir una confidencia de forma espontánea. Pueden ser tertulias de casino o sobremesa, conversaciones en el descanso de excursiones o cacerías, de

paseos; recreo en los balnearios, secretos de tocador, visitas a asilos o penales e, incluso, conversaciones tras un entierro o velorio.

Los personajes de este relato marco son, según Paredes Núñez, "narradores prototípicos que aparecen en diversos relatos" (1990:47). Así, encontramos relatores de la burguesía madrileña o marinedina, médicos, párrocos, magistrados, etc. que, con su autoridad, dan consistencia a la narración. En todos los casos el relato como tal aparece en un segundo nivel diegético cumpliendo con su función temática o persuasiva.

El comienzo suele ser rápido o «in medias res» para llegar al clímax cuanto antes, aunque también puede ser envolvente al repetir el comienzo a su término. De todos modos, lo más frecuente es dejar la carga efectista en el final que puede ser sorpresivo o con un epílogo didáctico.

Esto repercute sobre la situación enunciativa. En el primer nivel tenemos un narrador que identificamos con el autor y que se dirige a un lector. Pardo Bazán utiliza de manera frecuente la neutralización del narrador o la identificación autorial. Otras veces ese narrador es un personaje, único en cada relato, que se dirige a otro que escucha la historia. Esto ocurre para mantener la verosimilitud en el pacto narrativo. En muchos casos este narrador-personaje debe ser un hombre para poder realizar todas aquellas acciones impropias de mujeres (estar en una tertulia, alternar con las damas, recibir confidencias de otro hombre,...), pero esto no ocurre siempre. Como ya se verá en doña Emilia prolifera el narrador femenino que muchas veces ha sido identificado con la propia autora.

El tratamiento narrativo también goza de técnicas propias, pues por su configuración, el cuento no admite dilaciones. El relato enmarcado tiene lugar a través de los ojos y pensamientos del narrador, que actuando como



personaje puede ocupar diversas posiciones respecto a aquel: puede estar alejado de la historia, puede tener algo que ver con ella o bien intervenir como protagonista. El narrador más habitual en estos cuentos es el que ejerce como testigo que da cuenta de lo que ve y oye. La voz narrativa suele presentarse en estilo indirecto libre, aunque a veces utiliza estilo directo (diálogos) o cita rumores y habladurías.

A nivel discursivo prima la brevedad y concentración a través de preguntas retóricas que ponen en marcha la narración, algunos diálogos que hacen que la acción avance o el estilo indirecto libre para conocer el pensamiento de las criaturas literarias. La descripción es el recurso más utilizado para hablar de espacios y del aspecto físico de personajes, pero con trazos rápidos.

Atendiendo al espacio, es necesario destacar aquellos con una función en el texto: bien los escenarios de las conversaciones, bien los que se convierten en enigmas. En cuanto al tiempo suele ser coetáneo al de la escritora y mantener en el relato una progresión lineal, si bien existen algunas analepsis en la narración de recuerdos o vidas pasadas. La prolepsis, propiamente dicha no existe, aunque sí se dan ciertas anticipaciones.

Sobre la presentación de argumentos destacan los cuentos, dinámicos en sus relaciones internas, que se basan en juegos de similitudes y oposiciones para culminar en paroxismo o desenlaces ingeniosos. Si bien doña Emilia, también maneja otros esquemas menos dinámicos, que simplemente evocan una contradicción o presentan un cuadro social (Eberenz, 1988:83). Así, estos últimos aunque sin desenlace, pueden tener una fuerte carga moralizante. Otros, únicamente se centran en describir cuadros costumbristas (Paredes, 1990:48) o reflexionar sobre un



tema, como suele ocurrir en aquellos situados en el mundo rural gallego.

Explica Eberenz que "el modo más socorrido de convertir un cuadro de oposiciones estáticas en trayectoria consiste en presentarlo dentro de una *acción gnoseológica*" (1988:85). Esto consiste en desplazar el enfoque hacia un observador de los hechos que funciona como testigo de los mismos y que incluso puede descubrir o investigar de manera consciente la verdad oculta. Lo que converge con las ideas de relato engastado de Olivia Rodríguez, Paredes Núñez y Villanueva y Herrán.

Otro punto reseñable, en los cuentos pardobazanianos, es la cuestión del título. A través del análisis pormenorizado de los relatos recogidos en el *corpus* ha quedado patente la reiteración de títulos, y un uso marcado de los mismos. Es lo que Martínez Arnaldos denomina "estrategia de titulación" (1999:439) que muestra el dominio de la autora sobre la intertextualidad y la intratextualidad:

Fenómenos relativos a recuerdos, resonancias o plagios literarios que desde un primer momento fueron denunciados por sus críticos (1999:439).

La complejidad y cantidad de los cuentos de la autora nos muestran, en una aproximación intuitiva:

realidades psicológicas, sociales y culturales que permiten correspondencia entre el significado global de los títulos, considerados independientemente, como texto general y el de los contextos de esos títulos (1999:440).

Subraya Martínez Arnaldos la estrategia de estos especificando como trascienden el orden lógico en su dependencia con el texto. La ambigüedad y polisemia cobran importancia dando lugar a un autoplagio en la titulación.

A partir de estas ideas, agrupa los títulos por su relación. Así, los hay idénticos como "Caso" (*Blanco y Negro*, nº 604, 1902 y *Blanco y Negro*, nº 859, 1907) e

"Inútil" (*El Imparcial*, 30 de julio de 1906 y *Blanco y Negro*, n° 1390, 1918).

La utilización reiterada de ciertos títulos puede verse psicológicamente como una defensa ante las acusaciones de plagio. Además, la repetición del título "difumina o borra su relación causal con el co-texto y favorece su polisemia" (1999:449). Por otra parte, el efecto que produce en el lector es impactante pues en esta situación "el título posibilita la alternancia de dos co-textos, en un proceso simultáneo de conjunción y disyunción" (1999:449), lo que se traduce en que dos textos aparentemente independientes se ven obligados a parecerse al compartir título y posibilitando la búsqueda de afinidades entre ellos.

Otro grupo lo componen los cuentos cuyos títulos son semejantes. Así ocurre en "Aventura" y "La Aventura" o "Justicia" y "Justiciero". Sobre estos, Martínez Arnaldos destaca el papel del título como "breve paráfrasis del texto" (1999:450), sometido al impacto editorial, a la intencionalidad del autor o a simples motivos comerciales.

Otro grupo se compone de títulos sinónimos<sup>40</sup>: "El azar", "El destino" y "El sino". Algunos de ellos, son variantes en torno a un mismo término o palabra clave: "Los cabellos", "Un solo cabello", "La cabellera de Laura", "La cana" y "El mechón blanco"; o "Las cerezas" y "Las cerezas rojas"; "Diálogo" y "Diálogo secular"; "Los huevos arrefalfados" y "los huevos pasados"; "John", "Juan Engrudo", "«Juan Trigo»", "La oreja de Juan Soldado" y "La última ilusión de D. Juan"; "Ley natural", "Eterna ley" y "«Dura lex»"; "Madre" y "Madre gallega"; "Planta humilde" y

<sup>40</sup> Aunque no todos los relatos mencionados aparecen en este corpus, mantengo sus títulos para que se vean las similitudes que existe entre ellos.

"Planta montés"; "La Sor", "Sor Aparición" y "La tentación de Sor María"; "Tiempo de ánimas", "¡Aquellos tiempos!", "Los buenos tiempos" y "De otros tiempos"; "El voto" y "El voto de Rosiña". En otros casos habla de reiteración de la calificación genérica, sin tener en cuenta los títulos de las colecciones.

Sobre estos, Martínez Arnaldos considera que doña Emilia elige una palabra clave que maneja como idea capaz de suscitar diferentes motivos e historias invirtiendo el papel del título de resumen del argumento para convertir este en paráfrasis del primero. Incluso refiere las diferentes historias que suscita la palabra según su colocación en el título o aprovechando la polisemia de las mismas.

Acentúa el gran porcentaje de repetición en estos y considera, en un primer momento, la posibilidad de que, debido al elevado número en su producción, este hecho pudiese pasar inadvertido a la propia autora. Sin embargo, al agruparlos en colecciones doña Emilia mantiene los títulos, lo que demuestra una intencionalidad. También refiere la existencia de relatos publicados bajo distintos títulos, estrategia bastante común a los autores de la época. También menciona aquellos relatos cuyos títulos claramente remiten al lector a otras obras y autores. Esto ocurre en "El clavo", "La cita", "El sino",.... Como ya mencionamos, la autora se pronuncia respecto de las acusaciones de plagio que sufre en su «Prefacio» a *Cuentos de amor* (1898).

Se incide, entonces, en la intención de esta reiteración y encuentra la respuesta en la intencionalidad de influir en el lector a base de repetir, procedimiento propio del naturalismo. Así, la reiteración de títulos es en doña Emilia "sistemática e intencionada" (1999:447).

La importancia del título radica en que:

Marca un cierre textual, ya sea en la relación de tipo anafórico - el co-texto es el que determina al título- o en la de tipo catafórico - el título motiva al co-texto-, pero a la vez, por su propia configuración interna y autonomía, abre al texto a otros discursos mediante la intertitularidad; por lo que el título se configura como un espacio donde se cruzan varios tipos de enunciados (1999:447).

Concluye Martínez Arnaldos:

Los títulos de los cuentos de Pardo Bazán son como espejos que reflejan su práctica narrativa y textual, unos espejos deformes que destacan analogías de forma y de contenido que invitan a una relectura de la obra que redefinen. Su sistemático y abundante empleo no está exento de reivindicación y provocación (1999:454).

Algunos estudiosos se han fijado en la importancia que adquieren determinados objetos y seres pequeños, significativos en el relato (Paredes Núñez, Villanueva y González Herrán,...).

Sobre ellos, afirma Baquero Goyanes:

se diría que existe una inevitable correspondencia entre la brevedad del objeto suscitador de la narración y la de esta misma [...] Rasgo típico y muy repetido en estos cuentos es el hacernos ver cómo una aparente minucia -un objeto insignificante- se carga de trascendencia (1988:149-150).

Es lo que ocurre en relatos como: "El aljófaro", "La cana", "La perla rosa", "La careta rosa", "El revólver", "Las medias rojas", "Un duro falso", "Las cerezas rojas", "El encaje roto" o "Las cerezas".

Finalmente, en los relatos de tipo social, Paredes considera que "el personaje actúa como símbolo de la clase social a la que pertenece" (1979b:174). Utiliza de ejemplo el caso de "Doradores" en que la edad de la niña se calcula en función del desarrollo físico alcanzado a través de su condición social.

#### IV.1. Modalización.

La modalización se entenderá desde dos de sus aspectos: la focalización o punto de vista y las voces del relato. Han sido estudiadas por autores como Friedman (1996), Genette (1989) o Villanueva (2006).

No entraremos, sin embargo, en un análisis detallado de ambas dimensiones textuales, pero sí las consideraremos de forma general.

La omnisciencia implica que el narrador tiene conocimiento de estos, de todo cuanto sucede en la historia y de los personajes. Sabe de su pasado, su futuro, sus pensamientos y secretos, incluso cuando no los manifiestan. Utiliza la tercera persona.

La omnisciencia editorial, según Friedman, o autorial para Villanueva, implica que además de este conocimiento absoluto de lo que ocurre en la historia, el narrador además de narrar hace comentarios, opina y juzga. Se dirige a sí mismo en primera persona y al lector en segunda.

En la omnisciencia neutral, el narrador sabe todo y lo cuenta, pero no manifiesta actitudes hacia lo que narra, sino que se limita a relatar los hechos. Genera la sensación de ser más objetivo y veraz.

Además, el narrador puede ocupar diversas posiciones en cuanto a la focalización del relato. El narrador intradieгético o en primera persona puede ser protagonista y eje de la acción o testigo, como personaje presencial del relato pero no centro del mismo.

Pardo Bazán puso empeño en el análisis de los caracteres y su gran conquista radica en presentarlos desde dentro. Esto supone un cambio del punto de vista de la narración, pues la perspectiva se mueve del narrador al personaje, permaneciendo el primero en un segundo plano desde donde transcribe la voz de los personajes y su visión del mundo. Para ello:

Pardo Bazán utiliza toda una serie de recursos narrativos - monólogo, diálogo, estilo directo, estilo indirecto libre, etc.-, a través de los cuales, estas [sus criaturas de ficción] se presentan ante nosotros, rotos ya los hilos con que el autor las movía a su antojo y conveniencia, por sí mismas, dándose a conocer por sus propias palabras (Paredes, 1979b:201).

En el *corpus* de cuentos que abordamos, existe cierta predominancia de la omnisciencia, tanto autorial como neutral, lo que no implica que a veces el punto de vista es de narradores testigo e incluso protagonistas. En todo caso, la mayor parte de estos relatos únicamente siguen al personaje principal ignorando la presencia de las demás criaturas de ficción que funcionan exclusivamente como parte del escenario.

La omnisciencia autorial, que como ya indicamos supone la introducción subjetiva de la voz narradora, que incluso a veces interpela al lector, aparece en numerosos cuentos donde ese narrador focaliza el hecho o el acto violento. Así, "El indulto", "Morrión y boina", "En el nombre del Padre...", "El viajero", "La lógica", "La puñalada", "Un duro falso", "Navidad", "Casi artista", "El puño", "Doradores", "El pajarraco", "Monarca", "La bandeja", "El mascarón", "Presentido", "Pelegrín", "Diálogo", "La careta rosa", "La pierna del negro", "La cita", "Libertad", "Un destripador de antaño", "El destino", "Las medias rojas", "Santiago el mudo", "Belona", "En silencio", "Los huevos arrefalfados", "El tetrarca en la aldea", "Madre gallega", "El voto de Rosiña", "La compañía", "Sin querer", "Nuestro señor de las barbas" o "El clavo". Este narrador opina sobre los acontecimientos que cuenta, critica a los personajes y no trata los sucesos de manera objetiva.

El narrador neutral, que no interviene en el relato, pero que también focaliza la acción violenta, aparece en otros cuentos como "Sobremesa", "La dama joven", "La Estéril", "Apólogo", "A secreto agravio...", "Saletita", "En



el Santo", "Heno", "No lo invento", "El esqueleto", "El contador", "Hallazgo", "La fuerza", "Lo de siempre", "El olor", "Justiciero", "La aventura", "Geórgicas", "Porqués", "¡Aquellos tiempos!", "El comadrón", "El alambre", "Inútil", "El aljófar", "La ganadera", "Nieta del Cid", "Cena de Navidad", "A lo vivo", "Bajo el sol", "Dalinda", "Contra treta", "En el pueblo", "Reconciliados", "El molino", "La hoz" o "Rabeno".

Más interesantes son los puntos de vista del yo-protagonista y del yo-testigo. En uno y otro, el narrador comunica en primera persona los hechos que vive o simplemente contempla, respectivamente. Existe el primero en un gran puñado de cuentos: "La cana", "Planta montés", "Confidencia", "La perla rosa", "¿Cobardía?", "El delincuente honrado", "El encaje roto", "La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)", "El oficio de difuntos", "Nube de paso", "La lógica", "De polizón", "Bromita", "La Corpana", "Humano", "Casualidad", "En coche cama", "Madre", "El revólver", "En el presidio", "Maldición de gitana", "Sor Aparición", "Un destripador de antaño", "Hacia los ideales", "Las cerezas rojas", "El destino", "Bucólica", "La amenaza", "La novela de Raimundo", "Las desnudadas", "Porqués", "El tetrarca en la aldea", "El cacique", "So tierra", "Eterna ley", "Los buenos tiempos", "Fraternidad", "Cena de Navidad", "La Capitana", "Las cerezas", "Hacia los ideales", "Pena de muerte" o "La Mayorazga de Bouzas".

Sin embargo, doña Emilia utiliza menos la focalización a partir del yo protagonista, que narre un relato autobiográfico. A saber: el marido de "La perla rosa", Justino Guijarro en "La lógica", Micaelita en "El encaje roto", el sobrino de Elodia en "La cana", Carlos, el loco de "El esqueleto", Ángel Belmonte de "En plena revolución", Braulio Romero de "En coche cama", Frontero, protagonista en "Interrogante", don Custodio en "Un destripador de



antaño", Matías Reñales en "El destino", Joaquín en "Bucólica", Raimundo en "La novela de Raimundo", Lucio Sagrís en "Las desnudadas", el pintor de "El cacique", el conde en "Los buenos tiempos", el guardia civil en "Pena de muerte", Flora en "El revólver", Juan en "La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)" o Torralba en "Hacia los ideales". En algunos casos, Pardo Bazán no identifica al yo protagonista que focaliza el cuento. Así es en "Calladamente", "En el presidio", "El Arco", "La pierna del negro", "Las cerezas rojas" o "Fraternidad".

Y lo mismo cabría decir acerca de aquellos focalizados por un yo testigo, en algunos casos aparece identificado, como ocurre con el abad de Treselle en "La Capitana" o el padre Téllez en "El delincuente honrado", aunque en la mayor parte de los casos es desconocido: un miembro de la familia en "Planta montés", la narradora de "Confidencia", el narrador de "La lógica", el de "De polizón", un miembro de la oficina de "Bromita", una ciudadana en "La Corpana", un amigo del protagonista en "Humano"<sup>41</sup>, el amigo de Luis Cortada en "Casualidad", el amigo que recibe la historia directamente de Braulio Romero en "En coche cama", el que la recoge en "En el presidio", el amigo de los hermanos, Gustavo Lizana, testigo de los sucesos en "Maldición de gitana", el perito que refiere la historia de Mestival en "Las cerezas rojas", la mujer que la relata en "La amenaza", el registrador que la narra en "So tierra", los que presencian la pelea en "Eterna ley", un joven en "Cena de Navidad", un aldeano en "Reconciliados", los dialogantes en "Madre", el narrador en "Sor Aparición", la narradora en "El encaje roto", el de "Así y todo...", la que pregunta en

<sup>41</sup> Se sugiere que aunque dice que es la historia de un amigo, en realidad es la suya propia.

"La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)", la que conversa en "El oficio de difuntos", la narradora de "La Mayorazga de Bouzas", el comensal que recibe la historia del cura en "Las cerezas" o Torralba en "Hacia los ideales".

A veces se utiliza un *nos* en plural mayestático como punto de vista de un nosotros testigo. Así sucede en: "¿Cobardía?", "Planta montés", "Así y todo...", "La lógica", "En plena revolución", "Las desnudadas", "El delincuente honrado", "Casualidad" o "Eterna ley". Para Quesada Novás (1999:91), la voz narradora emplea esta primera persona del plural para hablar de su medio más íntimo, como por ejemplo la vida familiar. Además, en el primer caso ese *nos* aborda un tema fundamental del pensamiento de la autora: la incapacidad de adaptarse al clima y ambiente ciudadanos de una habitante del medio rural.

En otras ocasiones, el narrador testigo aparece en el texto como un *yo* femenino que focaliza las manifestaciones de violencia. Esto sucede en "Confidencia": "Lejos de facilitarle la ocasión, me esmeré más que nunca en que me creyese indiferente y distraída" (2004:107); "El encaje roto": "Convidada a la boda" (2004:569); "La Mayorazga de Bouzas": "No pecaré de tan minuciosa y diligente" (2005b:31); "Las cerezas rojas": "No, señora, mi ama" (2011a:395); "Los buenos tiempos": "para desilusionarla le cuente la historia" (2004:519); "La pierna del negro": (2011b:634); "La amenaza": "¿Y qué quiere, señora?" (2005a:63); "El oficio de difuntos": "Y medio distraída" (2005a:); "La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)": "No fue machetazo, no, señora" (2005a:); "EL revólver": "No señora" (2005b:141); "En el presidio": "exclamé indignada" (2011b)<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> Este *yo* femenino lo encontramos también en algún cuento enmarcado tratado anteriormente, como "Sor Aparición", "La oreja

Podría pensarse en la existencia de una personificación de la escritora para acercar la historia al lector y darle verosimilitud, al convertirse mediante ese recurso en narradora fidedigna. Quesada Novás señala que la utilización de esa primera persona y el modificador femenino suelen aparecer en aquellos ambientes de la "alta sociedad cultural o económica, en la que se mueve la escritora, ya sea en Madrid, París o La Coruña" (1999:90). Además, doña Emilia en estos casos, acostumbra a echar mano del mismo personaje:

una dama, [...] cuyo conocimiento y valía se sobreentienden, habida cuenta el respeto con que se la escucha y la confianza con que se le hace partícipe de intimidades (1999:91).

Esta narradora que semeja ser un alter ego de Pardo Bazán asume también "el papel de interlocutor idóneo" (Quesada Novás, 1999:92). Sin embargo, no podemos olvidar que doña Emilia, excelente escritora, puede llevarnos a confundir a la persona real con el personaje. Sin embargo, es cierto que sus narradoras femeninas tienen bastante de ella misma y que un número elevado de sus cuentos se basan en elementos que la autora conoce bien -ciudades, teatros, paisajes,...-, es imprescindible separar el mundo de ficción del mundo real.

Por otra parte, cabe destacar que en muchos casos la presencia de este yo femenino, personaje en los relatos enmarcados de estrato social distinto al de los protagonistas del cuento, lo que implica que al contar esta la historia, se convierte en intermediario entre clases, por lo que "al lector le llegan los hechos tamizados por una óptica, la de la narradora o la del relator, bastante

---

de Juan Soldado (cuento futuro)", "El oficio de difuntos", "Las cerezas rojas" o "La amenaza".

cercana a la suya propia, y que, en muchos casos, reflexiona y opina" (Quesada Novás, 1999:96).

Cuestión aparte es lo que sucede en "La lógica", uno de los cuentos más complicados a la hora de afrontar la focalización. Este relato cuenta al menos con dos narradores perfectamente diferenciados. En la primera mitad encontramos un narrador testigo que conoce toda la vida del protagonista del que dice "cuya historia voy narrando" (2004:694), que además, adelanta al lector, para influir en su valoración del personaje, el futuro: "Ante todo, sepan las generaciones venideras que Justino Guijarro murió en el patíbulo" (2004:693). En todo lo que cuenta aparecen constantes referencias de carácter subjetivo en las que el yo testigo define la rara personalidad de Justino:

es digno de que le consagre una mención la historia individual, que llaman los profanos literatura novelesca. Aunque el drama de la existencia de Justino Guijarro no haya obtenido la fama que merece, a título de caso significativo y curioso, los que le conocimos y recibimos sus últimas revelaciones en momentos terribles, no debemos dejar sepultada en el olvido la memoria de hombre tan extraordinario (2004:693).

Este narrador testigo quiere transmitir verosimilitud y lo hace incluyéndose en el relato. Por otra parte, las opiniones que vierte en el mismo, e incluso el mero tono que toma la narración, lo acercan al hecho narrado.

Sin embargo, la segunda mitad de "La lógica" es focalizada por un narrador protagonista que vierte sus impresiones y actos en primera persona. La subjetividad, la perspectiva parcial del yo que narra esta parte del cuento, se evidencia en la justificación de sus actos y en la ausencia de opiniones negativas sobre ellos.

Este cuento es uno de los ejemplos más claros en que Pardo Bazán domina los recursos narrativos creando puntos de vista diferentes. En este sentido, busca "subrayar su

papel de mero *transcriptor* de un relato que no le pertenece" (Paredes, 1998:687).

En cuanto a las voces del relato, del narrador y los personajes que intervienen en la violencia, se basa en dos aspectos: el nivel y el registro lingüístico. En ambos encontramos dualidad. En el primero nos fijaremos en la distinción entre nivel culto y nivel vulgar, mientras que el segundo en estilo formal o coloquial.

En general el relato mantiene diversidad en estos aspectos. Emilia Pardo Bazán decide en cada momento cuál es el más conveniente. Muy pocas veces se mantiene el mismo estilo y nivel a lo largo de todo el relato, lo que se relaciona con la variedad de voces que doña Emilia utiliza en relación con el origen social de los personajes y las distintas situaciones.

En los cuentos de violencia, objeto de nuestro trabajo, existe preferencia por el registro coloquial de los entes de ficción. Normalmente, el relator de los sucesos pretende un acercamiento al lector, y una manera de conseguirlo es presentarlo de una manera llama haciéndole sentirse cómodo con la misma. Así sucede en "La dama joven", "El indulto", "Planta montés", "Morrión y boina", "En el nombre del Padre...", "La Estéril", "Confidencia", "La perla rosa", "Así y todo...", "Apólogo", "A secreto agravio...", "Sobremesa", "La lógica", "De polizón", "Saletita", "La puñalada", "En el Santo", "¿Cobardía?", "Bromita", "Madre", "Un duro falso", "Navidad", "Heno", "Casi artista", "La cana", "El encaje roto", "El pajarraco", "Doradores", "La Corpana", "No lo invento", "El esqueleto", "El revólver", "Hallazgo", "La fuerza", "Humano", "El puño", "Monarca", "La bandeja", "Presentido", "Sor Aparición", "El delincuente honrado", "Pelegrín", "Casualidad", "Calladamente", "Lo de siempre", "El mascarón", "La oreja de Juan Soldado cuento futuro)", "El oficio de difuntos", "En el presidio", "Libertad",

"Maldición de gitana", "Justiciero", "Un destripador de antaño", "Las cerezas rojas", "El destino", "Bucólica", "Las medias rojas", "La amenaza", "La aventura", "La novela de Raimundo", "En silencio", "Los huevos arrefalfados", "Las desnudadas", "Porqués", "El tetrarca en la aldea", "¡Aquellos tiempos!", "El voto de Rosiña", "La compañía", "El alambre", "El aljófaro", "Sin querer", "So tierra", "Eterna ley", "La ganadera", "Fraternidad", "En coche cama", "Nieto del Cid", "Cena de Navidad", "La Mayorazga de Bouzas", "A lo vivo", "La Capitana", "Bajo el sol", "Dalinda", "Contra treta", "En el pueblo", "Reconciliados", "Las cerezas", "El molino", "La hoz", "Rabeno", "Geórgicas", "Pena de muerte", "Belona" o "Nube de paso".

El registro coloquial, que Pardo Bazán domina a la perfección, aparece numerosas veces en los relatos violentos. Mencionamos solo algunos ejemplos por no extender demasiado este punto.

Doña Maura, protagonista de "Saletita" dice: "¡Ella arrastrada por patas ajenas!" (2005a:156), e incluso se vale de frases hechas: "¡Cuando viese que el gato pelado y decrepito buscaba la rata tierna!" (2005a:158). Onofre, asesino de su novia en "La puñalada", piensa: "el dedo en la boca no han de metérmelo" (2005a:314) y exclama "¡Copones!" (2005a:315). Y Manuela, de "En el Santo": "¡Menudo embeleco!" (2005a:321).

Bastante más escasos son aquellos relatos en los que aparece un registro formal en los personajes. En "El viajero" y "Casi artista", Amor y Dolores, respectivamente, en sus conversaciones con los clientes. Es una constante en la relación criado-señor. Así, en "Planta montés", "Diálogo", "Santiago el mudo", "Inútil" o "Los buenos tiempos". En "Un destripador de antaño" aparece este estilo formal en los diálogos entre las aldeanas y el boticario. También entre los pueblerinos y el cura de "Madre gallega",



entre el pintor y "El cacique" y entre "El comadrón" y el caballero. Incluso, entre Gelasio y los ladrones en "Nuestro señor de las barbas". Asimismo, puede detectarse el registro formal en las conversaciones de Alberto Miravalle con su abogado en "La cita" o la de Ángel Belmonte con el coronel de "En plena revolución". Este estilo formal suele surgir en una situación de desigualdad social, pero es frecuente en la clase media - alta, es el caso de "El contador", "La careta rosa", "Interrogante", "El olor", "El clavo", "Hacia los ideales", "La pierna del negro" e incluso de "El Arco", a pesar de que el tío de Aya, Raposada, tenga un habla vulgar.

Al mismo tiempo el nivel varía, como hemos dicho, en función de la ubicación del personaje en su estrato social o en otro. Las clases bajas, con poca o nula escolarización y con escasa cultura se sitúan en un nivel vulgar. Por el contrario, las criaturas de ficción de clase elevada mantienen un nivel culto, carente de impropiedades lingüísticas.

Sin embargo, en algunos personajes humildes no se aprecian vulgarismos. Ejemplos son: "La dama joven", "El indulto", "Morrión y boina", "En el nombre del Padre...", "La Estéril", "Confidencia", "El puño", "La perla rosa", "Así y todo...", "Apólogo", "A secreto agravio...", "La lógica", "El encaje roto", "De polizón", "Bromita", "Heno", "La cana", "El pajarraco", "¿Cobardía?", "Sobremesa", "Madre", "No lo invento", "El revólver", "El esqueleto", "El contador", "Humano", "Sor Aparición", "El viajero", "El oficio de difuntos", "La bandeja", "Presentido", "Casualidad", "Calladamente", "En plena revolución", "En coche cama", "En el presidio", "Diálogo", "La careta rosa", "Interrogante", "El Arco", "La pierna del negro", "Maldición de gitana", "El olor", "Belona", "Un destripador de antaño", "Bucólica", "La aventura", "Santiago el mudo", "En



silencio", "Las desnudadas", "La cita", "Nube de paso", "Porqués", "El cacique", "Madre gallega", "¡Aquellos tiempos!", "El voto de Rosiña", "El comadrón", "Inútil", "So tierra", "Los buenos tiempos", "Fraternidad", "Cena de Navidad", "El clavo", "La Mayorazga de Bouzas", "Dalinda", "Las cerezas", "Hacia los ideales" o "Pena de muerte".

El nivel vulgar, normalmente ligado, como hemos dicho, a la clase social más baja, surge en los personajes de: "Sobremesa", "El delincuente honrado", "La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)", "El oficio de difuntos", "Planta montés", "Saletita", "La puñalada", "En el Santo", "Un duro falso", "Navidad", "Casi artista", "Doradores", "La Corpana", "Hallazgo", "La fuerza", "Monarca", "Pelegrín", "Lo de siempre", "El mascarón", "Libertad", "Justiciero", "Un destripador de antaño", "Las cerezas rojas", "El destino", "Las medias rojas", "La amenaza", "La novela de Raimundo", "En silencio", "Geórgicas", "Los huevos arrefalfados", "El tetrarca en la aldea", "La compañía", "El alambre", "El aljófaro", "Sin querer", "Eterna ley", "La ganadera", "Nuestro señor de las barbas", "Nieto del Cid", "A lo vivo", "La Capitana", "Bajo el sol", "Contra treta", "En el pueblo", "Reconciliados", "El molino", "La hoz" o "Rabeno".

Algunos ejemplos pueden servir de muestra. El maestro zapatero de "Un duro falso" que utiliza términos de este nivel como "¿yestú?" (2005b:171). También Frutos en "Casi artista": "a cualquier hora «me se» figura que la podré ver..." (2005b:371). Y Manuela de "En el Santo" dice "¡Condenaos!" (2005a:324). Evidentemente podríamos añadir un sinfín de ejemplos.

El habla de las zonas suburbanas de Madrid es característica y doña Emilia la utiliza en varios de sus relatos, en que los personajes pueblan sus voces de vulgarismos. Se puede observar en las palabras del niño de

"Hallazgo": "la mujé e mi pae [...] Sa morío [...] Diome madrona con el cazo e jierro" (2011a:243). También madrileñas en las de Bertito en "Libertad": "¿Vusotras me dais una cucharada? No he comío en to el día..." (2011b:660). Y asimismo, la ladrona y el menor de "Pelegrín" dicen, respectivamente: "¿Quieres unas avellanas tostás, monín, que están mu ricas?" (2011b:81) y "voy daí, a la escuela" (2011b:81). Aunque no se nos indica el espacio, la manera de hablar de los empleados de la tipografía de "Lo de siempre" nos recuerda a la mencionada habla madrileña: "¿Tíes novia tú? [...] ¡Qué barbaridá!" (2011b:159).

Algo similar ocurre con doña Cipriana de "El mascarón":

¡Ay, hijo! No vayas a malparirte. Cierra el escaparate, deja la puerta encajá, pa que si pasa alguna de esas sepa que velo... Y listo, en aroplano, pa llegar más antes" (2011b:277).

Por su parte, el ladrón también muestra su nivel vulgar: "Soy de Cádiz. ¿Sabusté? He venío a cobrar un pico, unos atrasos. Me gusta mucho Madrí" (2011b:279).

Además, los trabajadores de "La fuerza" también cuentan con otras impropiedades lingüísticas: "Pero el que no sabe, que se «festidie»..." (2011a:373).

También en este nivel y en el registro coloquial donde la autora introduce galleguismos como los de "La Corpana": "¡Lamelonas! ¡Porcallonas! ¡No tenedes faldra en la camisa!" (2005b:548), o "los tenía el frío aterecidos" (2003:277) que utiliza el padre de Cibrán. Aparecen además en la manera de hablar de Manueliña de "Doradores": "¡Me dejen pasar! [...] ¡Me dejen!" (2005b:528) o en la del empleado de "Monarca": "¡Tenga calma y hable con modo, hom...!" (2011a:475).

Sin embargo, puede haber dualidades geográficas y variedad de registros dentro del propio relato, como en "Planta montés". Por un lado encontramos el nivel culto y el estilo coloquial del narrador testigo, que se corresponde con las características de clase que

representa: persona acomodada que vive en una casa con criados y que, probablemente ha recibido una buena educación. De ahí las referencias cultas: "me río yo de la escuela de Frøbel" (2003:275). Esta voz en especial se contrapone con la de Cibrao, que emplea galleguismos e intenta, no obstante, mantenerse en un registro formal en sus comunicaciones con los señores: "Señora mi ama, no me *afago* aquí" (2003:278).

En el mundo rural, los galleguismos cobran intensidad y fuerza como parte intrínseca de la voz de los personajes que en la zona moran. Tenemos los ejemplos de Pepona de "Un destripador de antaño": "Ricas onciñas tendrá el clérigo [...] no tenéis de hombre sino la parola" (2005a:13) o "el boticario hace *meigallos*" (2005a:15). Además, en el habla de su amiga Jacoba, aldeana como ella se traslucen vulgarismos: "Se me van los *espirtus* detrás de él" (2005a:16). El nivel vulgar y los galleguismos propios de los personajes aldeanos se contrapone con la conversación culta que mantiene don Custodio con el Canónigo, proporcionando polifonía a este espléndido cuento.

Y es que el sustrato lingüístico de la tierra surge continuamente en estos relatos de diversas maneras. A veces a través del léxico, Mestival en "Las cerezas rojas" que dice: "«Ahí está el raposo" (2011a:398); o como Joaquín en "Bucólica", que utiliza muchos vocablos del gallego: "mi escudilla o *cunca* de barro del país" (2003:68).

Los ejemplos son muy abundantes. Así, en "Las medias rojas" a través de la voz de Ildara y de su padre: "Vendí al abade unos huevos [...] y con eso merqué las medias" (2005b:534). También en la del narrador aldeano de "La amenaza": "¡Cosas de la *fortuna*, que *vira* como el viento!" (2005a:64). O en la del padre de Aya en "En silencio": "nadie debe salirse de su clas" (2005b:633). Martina en "Los huevos arrefalfados" dice: "No me manqueis a mi

hombre, que al fin él es quien gana el pan de los rapaces. Escarmentailo un poco, para que sepa cómo duele" (2004:254). Y; Camilo Moaña en "¡Aquellos tiempos!": "¡Barrulladas! A Camilo Moaña no venirle con eso [...] y no le quise zorregar en la cabeza" (2011a:223), y *El Viajante* de "El alambre": "¿Pero tú no sabes que el tren va por carriles, y esta endrómena por todas las carreteras, hom?" (2005a:748).

Existen además galleguismos gramaticales que a veces se agrupan con estos léxicos. Marcos, "El tetrarca en la aldea" exclama: "¡No sé que te habré de hacer!" (2005a:95). Carmelo de "Inútil" pregunta: "¿Qué tenedes, malpocados?" (2005b:45). Camilo, marido de "La Mayorazga de Bouzas" declara: "Voyme donde los Resendes [...] No asustarse si no vuelvo" (2005a:35).

El sustrato del gallego se evidencia también en determinadas expresiones. En "Madre gallega" exclama la protagonista: "Apártate... quitaday..." (2005a:46). El cura de "Eterna ley": "Vay, bueno, hom, no te avergüences... Las rapazas bonitas a todos gustan" (2005b:675). "Dalinda": "¡Ay pobriño del alma" (2005b:32). Uno de los ancianos de "Reconciliados": "¡Si supiese yo quién fue el capón, el cariño, que me desenterró las patatas... malia para él" (2005b:647).

El habla de los habitantes del medio rural también incluye vulgarismos: Culás en "Sin querer" dice: "Bagarse del caballo" (2005b:544). La criada de "Nieto del Cid": "Dice que al señor abad de Lubrego le robaron *barbaridá* de cuartos" (2003:115). Y Mariñina en "El molino": "el infeliz no vale para hacer *barbaridás* como tú y más yo" (2005a:376). "El cacique" combina en su forma de hablar galleguismos y voces vulgares, muestra de su ignorancia: "por un duro doce estampas de esas de *fotofraguía*; [...] Hoy hasta vengo así, mal amañado... y tengo unos *enriedos* que

despachar" (2011a:18). Y lo mismo María Silveria en "La hoz": "un poco vergüenza se juntar allí [...] a algunas mujeres era poco las ahorcar" (2005b:709).

Cabe destacar, además, que los galleguismos no solo aparecen en la voz de los personajes del medio rural, sino en la del narrador. De modo especial en "Un destripador de antaño" que contrapone un párrafo prologal en tono culto y en castellano estándar con una narración plagada de galleguismos como: "en la aldea la llamaban *roxa*" (2005a:6); "decían al molinero y a la molinera *papai* y *mamai* [...] y de *riola*" (2005a:9); "de «echar una pinga»" (2005a:10); etc. También los usa el narrador de "Geórgicas": "Al oír la *pauliña* de Aura [...] armado de *gavilo*" (2004:238). Y lo mismo el de "El voto de Rosiña": "le había pedido agua de la *ferrada*" (2005a:304) y el de "La compañía": "se oye el *oubear* del lobo hambriento. Dentro de la casuca del *rueiro* humilde" (2005a:341). Y el de "El molino": "la *trinca* de calaverones de montera que solía recorrer las aldeas en son de parranda y tuna, pegando *aturuxos* retadores y arrimándose a la cancilla de las *raparigas* casaderas" (2005a:373)<sup>43</sup>.

Por otra parte, también los personajes de otras zonas españolas presentan un habla marcada por su procedencia. Así sucede con la gitana de "Maldición de gitana": "¿No quieres buenaventura, jermoso?" (2005a:538). O el albaceteño Matías Reñales en "El destino": "Porque, miusté [...] en no estando *allá*... [...] Si está de *allí*, sale usté a la calle, hace viento, cae una teja e punta, le da en la cabeza..." (2005a:715). La criada de "En el pueblo": "¿Con

<sup>43</sup> Ruiz-Ocaña, hablando de este relato, recoge: "desfolla, enchoyada, papulito, bisarma, raparigas, compañía, loitar, loita, pobriño, barbaridás,..." (2004:118).

quién quieren ustés que me junte, amos a ver, si tos me huyen como si tuviese «la cólera»?” (2011b:580). Y la mujer del guarda de “El clavo”: “¡Como servir, de na sirve! Yo no cuelgo na en él, ni mi marío tampoco. Ahí está desde los años témpora [...] Y, amos, no sabemos porque está ahí el demónchico del clavo” (2011b:173).

Otros ejemplos muy claros del habla del sur los tenemos en los bandidos de “Cena de Navidad”: “Ya tamo cerquiya [...] que tenemo jambre, y hoy e día de sená a guto [...] a esatarle” (2011b:127). También los de “Bajo el sol”: “A la pa é Dios, zeñore [...] Má te valiera zer otro” (2011b:86). Y los braceros: “Mu güeñas tardes [...] ¡Semos tantoz, y no zabemo resití!” (2011b:86-87).

Algo similar es lo que le ocurre a Muley en “Fraternidad”: “Tu tranquilo [...] Tú dormir. Nosotros velar” (2011b:473). La diferencia estriba en que no es que la diferencia provenga dependiente de su clase de una variedad dentro de España geográfica ni dependiente de su clase social. Es decir, su habla no está marcada por la zona o clase a que pertenece, sino por el estar hablando en una segunda lengua que, claramente, no domina, de ahí esa manera un tanto tosca de expresarse.

Por otra parte, doña Emilia, como hemos visto, utiliza con destreza los recursos lingüísticos y comunica gran viveza a sus cuentos al manejar una amplia gama en las voces de los seres que los pueblan en una auténtica polifonía. Así, lo había expuesto en diferentes ocasiones como el caso del «Prólogo» a “*La dama joven*”, donde dice:

Juzgo imperdonable artificio en los escritores, alterar o corregir las formas de la oración popular, entre las cuales y la idea que las dicta de existir sin remedio el nexo o vínculo misterioso que enlaza a todo pensamiento con su expresión hablada. Aun a costa de exponerme a que censores muy formales imputen el estilo de mis héroes, insisto en no pulirlo ni arreglarlo, y en dejar a señoritos y curas de aldea, a mujeres del pueblo y amas de



cría, que se produzcan como saben y pueden, cometiendo las faltas de lenguaje, barbarismos y provincialismos que gusten. Menos comprometido, pero menos honroso también, será dictar a los párrocos de Boán y Naya, a las comadres de "El indulto", períodos cervantescos y giros usuales en el centro de España, y jamás usados en este rincón del Noroeste. (2000: LI-LII).

González Herrán también destaca el papel de las voces de los personajes pardobazanianos:

intenta reflejar en el diálogo las hablas populares: aparte del caso de "Bajo el sol", que reproduce, de forma tan tópica como se hacía en el teatro y la zarzuela de esos años, el habla andaluza, nos importan los varios cuentos de ambientación rural gallega, cuyos personajes se expresan en algo que, sin ser el castellano normativo (ni el vulgar), tampoco puede ser considerado como gallego [...] resolvió el problema de cómo transcribir con verosimilitud realista los diálogos populares; siguiendo el modelo de Pereda [...] los obreros, pescadores y campesinos [...] se expresan en un habla convencional, que sin ser el idioma gallego que sus modelos hablaban -escasamente comprensible para los lectores ajenos al país- podía producir en estos el efecto *regional* buscado (2014:19).

Así, tanto las voces del narrador como las de las criaturas ficticias buscan reflejar distintos niveles y registros lingüísticos así como diferencias geográficas determinadas persiguiendo claramente obtener un efecto de realismo que lleve al lector de modo más eficaz la violencia que impregna los cuentos de nuestro *corpus*.

#### IV.2. Espacio

Sobre este aspecto manejaré los conceptos de Villanueva (2006) para distinguir entre la espacialización de la historia, o lugar donde transcurre la acción, y la del discurso, o espacio verbal en que se desenvuelven los personajes. Para nuestro trabajo tomaremos como referencia el lugar concreto en que se produce la violencia, ignorando



en parte los escenarios secundarios. Este es uno de los elementos más fácilmente detectables en el texto.

#### EL ESPACIO COMO *TOPOS*.

El espacio de la historia de los cuentos pardobazanianos encuentra correspondencia en dos ambientes: el urbano y el rural sobre cuyas peculiaridades hablaremos.

Cada uno de estos relatos es independiente, presenta unos personajes especiales y un tratamiento de la acción propio. Sin embargo, centraremos nuestra investigación en señalar los elementos comunes, agrupando los cuentos que integran nuestro *corpus* según sus características para llevar a cabo un análisis conjunto sobre el que extraer conclusiones.

El espacio urbano aparece representado de manera reiterada en los cuentos de doña Emilia y, en la selección fijada para este trabajo, en un total de 64 veces. Tan significativo como el número de apariciones de este ámbito, es la variedad en que se representa.

En este sentido es imprescindible destacar la enorme presencia de dos localizaciones de importancia en su obra por su representatividad y por el conocimiento directo de la autora. Me estoy refiriendo a Madrid y a Marineda, recreación literaria de su Coruña natal. Ambos son lugares en los que ha vivido la escritora. Por tanto, los domina bien y además los utiliza con soltura en sus cuentos.

Madrid, el espacio más reiterado en el conjunto de la *Opera omnia* de Pardo Bazán según Ermitas Penas (2005:155), aparece en 98 cuentos, prácticamente un 16% del total<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Tengase en cuenta que este recuento es anterior a la publicación de los dos últimos tomos de las obras completas de Emilia Pardo Bazán en la Fundación José Antonio de Castro.

En nuestra selección de 113 relatos, su presencia es bastante importante. Madrid aparece en 19 cuentos, lo que supone el 16,4% del canon fijado; por su parte, Marineda, con 18 apariciones representa el 15,5%. Los espacios desconocidos, son el 17,3% del *corpus*, y los relativos a otras ciudades constituyen un 6% del total.

Sin embargo, Madrid y Marineda no son las únicas localizaciones sino que también encontramos otras como Auriabella, topónimo que se identifica con Orense, y Estela con Santiago de Compostela. También ciudades conocidas como Sevilla, Valladolid o México, y otras de nombre inventado como Arcosa, Arfe, Cordaña o Calzada. Además, aparecen espacios que son claramente urbanos por las referencias del texto, pero que no reciben ningún nombre. Es decir, a pesar de ser conscientes de que nos encontramos ante un espacio no rural no podemos afirmar que pertenezca a alguno de los anteriormente mencionados.

Creo necesario destacar, llegados a este punto, la increíble presencia del paisaje gallego en los relatos de doña Emilia, pues, como ya apuntaba Paredes Núñez "Emilia Pardo Bazán contempla Galicia con ojos de pintor" (1979b:25). Así,

observa el suave celaje de sus Mariñas, o en los valles y agrestes montañas del interior que tantas veces contemplara en sus estancias en tierras de Orense, o en su residencia de Miraflores, frente a las Rías Bajas pontevedresas [...] El color forma parte de su propio temperamento (1979b:26).

Entrando en materia, seguiremos el siguiente orden: primero atenderemos a los cuentos madrileños, luego a los marinedinos y después al resto de escenarios urbanos en que aparecen. Dentro de cada uno contemplaremos las distinciones hechas por Penas Varela (2005) entre espacios interiores y exteriores.

---

Los madrileños que aparecen en los relatos son relativamente variados. A veces únicamente se nos indica que el *locus* que funciona en el cuento es la Capital, mientras que otras se nos dan datos de lugares concretos de ella: nombres de calles, cafés, teatros, etc.

Madrid aparece reflejado en varios aspectos. En "Sobremesa" se aprecia muy bien el amplio conocimiento de Pardo Bazán sobre los distintos ambientes de una gran ciudad. En este cuento en especial, existe una contraposición entre un mundo rico y acomodado y otro humilde y pobre. La historia que enmarca el núcleo del cuento se localiza en una gran mansión muy elegante, probablemente del centro de la ciudad. De la posición desahogada y el lujo de sus moradores da cuenta el narrador: "El café, servido en las tacillas de plata, exhalaba tónicos efluvios; los criados, después de servirlo, se habían retirado discretamente; el marqués encendió un habano..." (2004:93).

En contraste, el eje del cuento, la historia en sí, se sitúa en la periferia, en "uno de los barrios más destartados y miserables de este Madrid donde se cobija tanta miseria" (2004:94). Así, pues, la contraposición antes señalada, se hace evidente con cuatro pinceladas que dibujan los dos ambientes en un cuento en que la ciudad se nombra una única vez.

Mencionada la encontramos en relatos como "Sor Aparición" o "Interrogante".

En el caso de "Sor Aparición", aunque se haga referencia a otros espacios, es Madrid el imprescindible ya que es escenario del reencuentro de la protagonista con su amor de juventud, también la urbe donde sufre la humillación que centra la acción del cuento. Pero otras veces, la Capital aparece solo como marco o fondo espacial de la historia sin adquirir mayor relevancia. Por ejemplo en "Confidencia",

"Madre", "El contador", "La bandeja", "Belona", "Casualidad" o "La careta rosa". En algunos cuentos se menciona el lugar pero, además, deducimos el ambiente al que pertenecen los personajes por las características que de ellos se dan. En "Confidencia", el protagonista es un joven acomodado. Al hablarnos de su casa, el narrador se refiere a los criados, lo que nos da una base para averiguar su clase social. En "Madre" podemos suponer que pertenecen a una buena familia puesto que la protagonista es la condesa de Serená, lo que también se puede entrever por el detalle de las fiestas y el tipo de amigos que visitan la casa. El protagonista de "El contador" es conde y además adinerado, pues se compra el mueble que codicia. Carola de "La bandeja" se relaciona con Ambas Castillas y se mueve en la alta sociedad madrileña. A "Casualidad" pertenecen un personaje que trabaja en un despacho y un mujeriego que se relaciona con una conocida dama de la alta sociedad madrileña. De clase media alta o acomodada es el matrimonio de "La careta rosa".

Por otra parte, ninguno de estos personajes tiene un trabajo manual o sufrido, por lo que podemos afirmar que disfrutan de una posición desahogada en la sociedad capitalina.

Aunque no siempre es así, ya que en otros relatos la Capital funciona como ámbito de clases más humildes. Es el caso de "Heno" donde una mujer sufre la violencia por su antigua profesión de actriz. "En el Santo", se nos presenta el típico día de romería de una familia de clase baja. Se celebra la fiesta del patrón de la ciudad y se nos narra el paseo por varios lugares hasta llegar a la pradera de San Isidro donde se encuentra la ermita del santo. También "Pelegrín", hijo de un empleado con sueldo escaso, o "Libertad" en el que Bertito trabaja limpiando verduras

para su tía que las vende en el mercado, se sitúan en espacios que no pertenecen al centro.

Otro de los focos preferidos de la autora es el de los teatros madrileños, concretamente en el relato "La perla rosa". Aparte de aparecer otros lugares como la zona comercial, se hace una referencia explícita al Apolo: "Gonzaga nos convidó al teatro y nos llevó a Apolo, a una función alegre, en que sin tregua nos reíamos" (2004: 417).

Los talleres y el mundo del trabajo aparecen perfectamente recogidos en cuentos como "Un duro falso" o en "Lo de siempre". El primero nos presenta un taller de zapatería, y además se hace referencia a los medios de transporte urbanos propios del momento como era el tranvía; el segundo se ubica en una empresa tipográfica.

Pero no solo los personajes de clase alta o media, los acomodados o los ricos, aparecen reflejados en los ambientes capitalinos. La clase obrera con ansias de medrar está muy bien representada en el cuento "La puñalada". La plazuela de Santa Ana será el escenario elegido para la tragedia incitada por el oportunista matrimonio que ha concertado Claudia con un hombre mayor y de fortuna. Algo similar encontramos en "El mascarón" donde la protagonista es preñada en una calleja de Madrid.

"En el Santo" y "La puñalada" son los únicos cuentos en los que solo aparecen los espacios exteriores mencionados. Todos los demás presentan escenarios interiores, con especial relevancia de las casas, aunque también el taller y los teatros.

Marineda ofrece diferencias con respecto a Madrid en cuanto a su tratamiento. Si la Capital aparece casi siempre nombrada como fondo de la historia, de Marineda se sacan a relucir sus barrios y calles en un intento de parcelar más el ambiente que busca la autora. Es lo que Varela Jácome llama el "descubrimiento de la ciudad provinciana [...] un

eslabón entre las costumbre villanas y campesinas" (1973:154-155).

Se distinguen en ella dos núcleos: la Ciudad Vieja o Barrio Alto, hogar de "los medios aristocráticos, clasicistas y conservadores" (1973:165), y La Pescadería o Barrio Bajo, que "significa la entrada en los grandes comercios, los paseos por los jardines y la calle Mayor" (1973:165).

En ellos, Penas (2005) contempla varias localizaciones. En la Pescadería se concentra la ciudad moderna con los espacios de ocio, los cafés, los casinos y lugares de esparcimiento, mientras que en la Ciudad Vieja se concentran los antiguos caserones y los conventos. Es necesario señalar también la importancia que tiene Marineda en la literatura pardobazaniana como ciudad marítima. El puerto y los viajes aparecen con frecuencia reflejados en la narrativa de la autora componiendo prácticamente, en algunos cuentos, un lugar autónomo del resto de la ciudad, ya que es el único topos en que se ubica su acción.

Abundan nuevamente los espacios interiores, destacando una vez más, el hogar, las casas, pero también los casinos, los comercios, los cafés. Los escenarios exteriores suelen estar representados por aquellos entornos que nos remiten al mar, al mundo del puerto, de la emigración y de las travesías, aunque también aparece mencionada alguna calle del entramado urbano o alguna fábrica.

El Barrio Alto se refleja pocas veces en los cuentos. En él se sitúan los caserones de la calle de la Angustia en "Morrión y boina" y el edificio de la Capitanía en "Así y todo...". También se desarrolla aquí "Planta montés" pues, aunque no se nos indica claramente el lugar de la vivienda, el estado social de la familia nos lo hace suponer. Es en esta zona donde se levantan:

las iglesias, los conventos, la Audiencia territorial, la Capitanía general, los «seis u ocho caserones blasonados» [...] No hay comercios [...] En sus calles estrechas y tortuosas, paralelas al antiguo perímetro amurallado, reina el silencio (Varela Jácome, 1973:170).

La Pescadería, sin embargo, aparece de múltiples maneras, tal y como afirma la propia doña Emilia:

«Allí tienen sus locales las sociedades de recreo y los casinos; allí, el teatro; allí, los lujosísimos cafés; allí, las imprentas y redacciones de la mayor aparte de la prensa local; allí, el gran paseo y los jardines robados a la bahía [...]» (1888:330).

En este barrio bajo destaca la calle Mayor de "A secreto agravio...", "Saletita", "En el nombre del Padre..." o "Doradores". En él se encuentra la Pecera, café que aparece en "¿Cobardía?" O el Ateneo de "Diálogo". También aquí encontramos el edificio donde habitan los hermanos Tomé de "El puño".

En la zona sur es donde vive el proletariado, protagonista de "La dama joven", "El indulto", "Casi artista" o "Hallazgo".

Finalmente, es destacable el papel espacial del puerto de Marineda en "La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)", que narra la historia de un soldado recién llegado de la guerra de Cuba y en "De polizón" que trata el tema de la Galicia emigrante. En el despacho de consignación del puerto se sitúa la acción de "Monarca". Sus trabajadores aparecen representados también en el relato "La fuerza". Sin embargo, y como apunta Paredes Núñez, el mar no ocupa un lugar destacado en la obra de doña Emilia, a pesar de existir un eco lejano de ese mundo marino "de breves referencias esporádicas y fragmentarias" (1979b:70).

Es innegable, sin embargo, el fuerte apego de la autora a su ciudad natal, que culmina con la creación de los *Cuentos de Marineda*, cuyo eje central es la propia ciudad y vida marinedina. Paredes Núñez considera que esta Marineda



representa de "manera real" (1979b:71) la ciudad de La Coruña de la época, en el sentido de que además de ser descrita en sus espacios, doña Emilia va más allá, representando sus formas de vida, lo que entendemos como evocación:

La clase obrera [...] aparece reflejada en *El Indulto* [...] doña Emilia se traslada al lavadero público de Marineda donde encuentra a la pobre Antonia, cuya tragedia nos relata. O se introduce en la zapatería de Santiago Elviña, para observar el trabajo del artesano [...] La burguesía está representada con gran lujo de detalles [...] Mauro Pareja, Arturo Cádiz, y los militares Irazu, Deslauriers, etc. (1979b:74).

Otras ubicaciones urbanas, ajenas a las anteriores, pero fácilmente localizables son, como antes señalamos, Auriabella que aparece en "El oficio de difuntos", y Estela, escenario de "La cana".

Otros lugares, bien inventados, bien reales pero no gallegos son Arcosa en "El Arco", Cordaña en "En el presidio", Arfe en "No lo invento"; Sevilla en "La pierna del negro" y Valladolid como escenario de la historia marco de este mismo cuento. Además, aparece una ciudad extranjera como es México en "En plena revolución".

En los relatos: "La Estéril", "El viajero", "El delincuente honrado", "Apólogo", "La lógica", "Bromita", "El revólver", "Navidad", "El pajarraco", "La cita", "Nube de paso", "La Corpana", "El esqueleto", "Humano", "Calladamente", "El olor" o "El encaje roto", puede deducirse que se ubican en un espacio urbano, pero no identificarlo porque no tenemos datos para ello. En el caso de "El pajarraco" se menciona una «Calle Vieja» pero no podemos saber si pertenece a alguna de las ciudades que hemos mencionado o no. Probablemente la autora busque universalizar la acción del cuento dando un espacio reconocible como urbano pero no limitándolo a un *topos* geográfico concreto.

Como señalamos más arriba, el espacio fundamental de la historia es la ciudad, pues se trata de cuentos urbanos. Siguiendo a Penas (2005:155), distinguiremos entre espacios interiores y exteriores, a su vez privados o públicos. Los espacios interiores son cerrados, y los exteriores, abiertos. En los privados, al contrario de los públicos, no existe la libre circulación de personajes.

Adentrándonos en los cuentos podemos observar una clara preferencia de doña Emilia por el hogar como espacio. Este puede funcionar como localización de la acción principal o como escenario de alguna parte del cuento. Bastantes de los relatos señalados transcurren en la propia residencia de alguno de los personajes. Puede ser la del protagonista como en "El indulto", "Morrión y boina", "La Estéril", "Sobremesa", "Madre", "El viajero", "La perla rosa", "El delincuente honrado", "La lógica", "El revólver", "Navidad", "Heno", "El contador", "El puño", "La bandeja", "El olor" o "La careta rosa". En otros casos, el cuento se desarrolla en la vivienda de alguien que no es protagonista, como "Planta montés", cuya localización es la casa donde trabaja Cibrao; "Confidencia", que transcurre en el hogar materno de Ricardo de Solís; "Sor Aparición", en la vivienda del poeta Camargo; "La cana", en la de la tía Elodia; "Casualidad", en el domicilio de la mujer; "Calladamente", en el hogar de las tías del protagonista; "Interrogante", en casa de Julia o "La cita", en la de la víctima, donde Alberto descubre el crimen.

Evidentemente, los diferentes hogares muestran la clase social a la que pertenecen las criaturas de ficción que los habitan. Así, como se indicó anteriormente, existen residencias nobles como las de "La perla rosa" o "Madre" que contrastan con las más humildes de "El indulto" o "Navidad".

Más complejo es el caso de los cuentos enmarcados: "Sobremesa" presenta un doble espacio, la historia marco transcurre en casa del marqués mientras que la enmarcada en el pobre hogar de la protagonista. Algo parecido ocurre en "Confidencia", pues la primera se sitúa en la residencia de la narrataria de la confesión, y la segunda se desarrolla, como se ha dicho, en la vivienda materna. Y lo mismo sucede en "Diálogo": el marco se localiza en el Ateneo de Marineda y la acción de Félix, en el relato enmarcado, puede suponerse en otra ubicación de la misma ciudad aunque esta no se especifique. En "La perla rosa" se muestra la misma pauta - si bien en otra localización-, ya que, aunque aparece como escenario la casa de los protagonistas donde transcurre la acción, también tenemos acceso a la de Gonzaga.

Sin embargo, el hogar no es el único espacio interior que doña Emilia utiliza en sus relatos, sino que se sirve de una amplia variedad. Es el caso de la buhardilla de las muchachas de "La dama joven", lugar de trabajo y vivienda al mismo tiempo; el almacén de ultramarinos de "A secreto agravio..."; la tienda de pasamanería de "Saletita"; la oficina de "Bromita", el taller de "Un duro falso", o el de "Lo de siempre". Los relatos que transcurren durante un viaje en tren, ofrecen espacios que son relativamente privados como en "Presentido" o "En coche cama", pues se desarrollan en departamentos escogidos. Hasta cierto punto, podríamos incluir aquí el sanatorio mental de "El esqueleto", puesto que cumple con la norma de ser un espacio restringido, de escasa circulación de personajes.

Dentro de estos espacios interiores distinguimos entre los que son privados, conformados, sobre todo, por las casas de las criaturas ficticias, pues a ellos no tiene acceso más que los habitantes de los mismos, y los públicos, en los que los personajes entran y salen a su

voluntad. Existen otros espacios a medio camino entre ambas dimensiones, que podrían ser calificados de semipúblicos o semiprivados pues, aunque a ellos llegan criaturas distintas a los propios de esos ámbitos, en estos no puede penetrar toda la colectividad. Así, las viviendas que a su vez son talleres, como en "Casi artista" y la buhardilla de "La dama joven"; la tienda de pasamanería de la que es propietaria la madre de "Saletita" o la prendería de "El mascarón"; la oficina donde trabaja Picardo en "Bromita", el taller donde es aprendiz Natario en "Un duro falso" o el de "Lo de siempre". También, el despacho de "Monarca" y la pensión de "Nube de paso". Más públicos son el circo de "La fuerza" y la iglesia de "El encaje roto".

Las localizaciones en exteriores son bastantes menos representativas que las de interiores, pues no solo cuentan con un menor número, sino con una variedad más restringida.

Uno de los lugares más frecuentados por los personajes pardobazanianos son las calles de las ciudades. Esto ocurre en "¿Cobardía?" cuya acción transcurre en la Calle Mayor de Marineda, y "Así y todo..." en el que el asesinato del capitán Ortiz tiene lugar en una de las calles próximas a su domicilio. "Apólogo" se ambienta en la salida de un teatro, "La puñalada" en una calle cercana a la plazuela madrileña de Santa Ana y "La Corpana" en el entorno de una ciudad por la que se mueve la protagonista. También "Doradores", pues los piquetes están en los alrededores que rodean la fábrica o las calles por las que camina "Pelegrín" y las de Madrid por dónde deambula Bertito en "Libertad". Además, las vías urbanas por las que se mueve Alberto Miravalle en "La cita" o las que recorre Ramoniña Novoa en "El oficio de difuntos".

También exteriores son las calles de ciudades no identificadas como en "Hallazgo" y en "Humano". Y, asimismo, las de urbes conocidas como las que recorre la

procesión en Sevilla en "La pierna del negro" o el paseo de Arcosa en "El Arco".

Aparte del trazado urbano, existen distintos espacios exteriores. Algunos surgen una única vez como el Jardín<sup>45</sup> donde tiene lugar el duelo entre el zapatero y el francés de "En el nombre del Padre...", la cubierta del barco de "De polizón" o la pradera de San Isidro de "En el Santo". Con pocas apariciones encontramos el puerto de Marineda en "La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)" y "La fuerza". Más indeterminado, pues presenta el excepcional caso de un espacio semiexterior y privado, es el patio de la gallinería de "El pajarraco", anejo a la casa.

Incluimos los cuarteles, el mexicano de "En plena revolución" y el madrileño de "Belona". También es una ubicación exterior el cementerio de Arfe en "No lo invento" y el de "En el presidio", aunque solo se nombra.

Por lo que respecta al ambiente rural, puede observarse asimismo que doña Emilia sitúa sus relatos en diversos lugares, juega con los espacios y compone sus cuentos sobre distintos escenarios. Pero, además, siempre mantiene una clara preferencia por lo relacionado con el mundo gallego, sus gentes y su idiosincrasia.

El fuerte vínculo que une a doña Emilia con Galicia se traduce en la utilización de su país natal como *topos* en que sitúa muchos de sus cuentos. Sin embargo, no todos ellos son localizaciones reales, sino creados por la propia autora. A veces aparecen localizaciones que evocan un referente con el nombre ficcionalizado, como ocurría en el caso de Marineda; otras, utiliza el nombre exacto. Evidentemente, las denominaciones de la toponimia gallega

<sup>45</sup> "Jardín" aparece con mayúscula en el texto (2003:393) y se inspira en el marinedino de San Carlos.

tienen la eufonía y fonética propias de la lengua de la que proceden y doña Emilia en los topónimos inventados por ella, intenta, con éxito, transmitir esas mismas características. Su sonoridad y referencias internas nos remiten a ese mundo galaico tan caro a Pardo Bazán.

Por otro lado, al contrario de lo que ocurría con los espacios urbanos, los rurales difícilmente se pueden asimilar a lugares concretos, pues normalmente se trata de pequeños núcleos de casas de aspecto generalista a través de los cuales la escritora intenta universalizar el argumento pero manteniéndolo en un marco regional restringido.

Uno de los espacios más habituales es la aldea, claro ejemplo de la organización social gallega. En nuestro *corpus* aparecen las que menciona Penas en su artículo (2005): "Bucólica" (Fontela), "El voto de Rosiña" (Doas, distrito de Palizás), "Las cerezas" (Gondar), "Un destripador de antaño" (Tornelos), "La Mayorazga de Bouzas" (Bouzas), "El tetrarca en la aldea" (Castro), "Nuestro señor de las barbas" (Cebre)<sup>46</sup>, "Justiciero" (Avia), "El alambre" (Paramelle), "So tierra" (Rojariz), "Contra treta" (Seigonde) y "La ganadera" (Penalouca). Pero también algunas más como: Boán ("Nieto del Cid"<sup>47</sup>), Monterroso ("La Mayorazga de Bouzas"), Sentrove ("El molino"), Ribamoura ("A lo vivo"), Arcal ("La hoz"), Rozas y Bosende ("Sin

<sup>46</sup> Forma parte del microcosmos de *Los Pazos de Ulloa*.

47

Inserto en ese mismo microcosmos de *Los Pazos de Ulloa*.



querer"). Muchos de estos lugares aparecen a lo largo de la *Opera omnia* de la autora (Penas, 2005:158).

Además, hallamos otros topónimos como el pueblecito de Ribamoura, cercano a la frontera, la parroquia de Sentrove mencionada en "El molino", la feligresía de San Martín de Tameige en "Geórgicas" o las aldeas de origen de los contendientes, Bosende y Rozas, en "Sin querer".

Es necesario, llegados a este punto, referirnos a una entidad administrativa propia como es la parroquia en el mundo rural galaico. Según Fariña Jamardo (1996), las parroquias de integran en los Ayuntamientos como unidades territoriales, económicas e históricas, religiosas, sociales y administrativa, en una rango inmediatamente superior al de las aldeas. Estas no son autónomas mientras que las parroquias sí. Por tanto, cuando doña Emilia habla de estas se refiere a un conjunto de pequeños núcleos de casas en un espacio cercano, mientras que, al situar sus relatos en aldeas, se refiere a lugares más reducidos en extensión y demografía. Esto tiene importancia para la ambientación del relato, más solitaria por la situación de aislamiento de la aldea y su escasa población.

Algunos lugares no aparecen denominados. Ocurre en cuentos como "Los huevos arrefalfados", localizado en una aldea lucense: "era la mejor moza de toda la aldea, [...], de Lugo" (2004: 250). Similar es el caso de "El cacique" en el que se hace referencia a un pueblo "a tres leguas de aquí [...] conforme se va para la iglesia de Melos" (2011a:19). En este relato no se menciona directamente ningún lugar pero por la manera de expresarse el personaje y el topónimo donde se halla la iglesia, está claro que pertenece a Galicia. Lo mismo sucede en "Las cerezas rojas" del que intuimos se trata de una aldea y sabemos que gallega porque



"vendían en el mercado de Areal"<sup>48</sup> (2011a:397). También en "Justiciero" se menciona que el hijo del *Verdello* trabaja en Auriabella (evocación de Ourense) y que él trafica con vino del Avia. En "Rabeno" la muchacha habla de "Gundariz, preto de Armellas" (2011b: 116), mientras que "En silencio" se hace referencia a la cercanía de Marineda.

En cuentos como "La amenaza", "Las medias rojas", "Reconciliados", "Las cerezas rojas", "La aventura", "El cacique", "¡Aquellos tiempos!", "El comadrón", "La compañía", "Nieto del Cid" o "Rabeno", aunque se puede deducir la clase social de los personajes, la situación e incluso el medio en que se desarrollan por los argumentos internos del texto, no hay referencias geográficas explícitas. Quiero destacar "La aventura", pues en él la única alusión espacial consiste en afirmar que se trata de un pueblo cercano a la frontera portuguesa. Puede suponerse que es de ambiente gallego porque el apellido del prometido es Maliaño.

Otro espacio típico galaico es el molino, vivamente representado por el de Carazás del relato "El molino" y el que sirve de residencia a la familia de Minia en "Un destripador de antaño". También las tabernas y mesones encuentran su lugar en varios cuentos. En "Dalinda" su espacio es el mesón de Cebre, en "La Capitana", la posada de Micaela en el mismo lugar, en "En silencio" la taberna de Piedad y en "Contra treta" la de Seigonde. De carácter más secundario aparecen asimismo en "El voto de Rosiña", "Rabeno" o "Los huevos arrefalfados".

No siempre la acción transcurre en el pequeño núcleo habitado de la aldea sino que, a veces, el campo y los

<sup>48</sup> Trasunto de Sada.

montes gallegos funcionan como escenarios de la misma. Es el caso de "La novela de Raimundo", localizada en la Sierra de los Castros, el Monte Couto de "La compañía" o el Soto de los Carballos de "La Mayorazga de Bouzas". También, en los montes de Agüia tiene lugar la acción de "Hacia los ideales", concretamente en el camino hacia Santa María de Nogueira.

Un elemento importante y destacable en el mundo rural gallego lo constituye el pazo. Su característica principal es que funciona como lugar de encuentro de las clases nobles y señoriales con las más bajas, representadas normalmente por los criados y arrendatarios. Algunos ejemplos los encontramos en el pazo de Quindoiro de "Santiago el mudo", el pazo del Valdelor en "Inútil", el de Vindome de "El oficio de difuntos", el de Resende de "La Mayorazga de Bouzas", el de Morcelle de "En silencio", el palacio de Lobeira de "Los buenos tiempos", o la torre de Levante de "El comadrón". También, las casas solariegas como la de "¡Aquellos tiempos!" o la mansión de Gelasio en "Nuestro señor de las barbas". Incluso, podríamos mencionar aquí las tierras del señor conde de Castro en "El tetrarca en la aldea", a pesar de que no se menciona explícitamente la existencia de un pazo o casa. También puede aparecer como una mera referencia y sin nombre ni situación como es el caso de la heredad que aparece en el cuento "Pena de muerte".

Estas ricas viviendas contrastan profundamente con las más humildes de los labriegos donde "la miseria, la decrepitud, la convivencia con los animales y las condiciones infrahumanas son lugar común" (Penas, 2007:159), como se ve en "Un destripador de antaño". A veces son casitas más cuidadas como la de "La amenaza" o con huerto arreglado como en "Las cerezas".

Otro espacio interesante lo componen los santuarios, reflejo de la vida religiosa. Así, aparecen algunos como el de San Clemente de Boán en "Nieta del Cid", el de Santa Minia en "Un destripador de antaño" o el de la Piedad en "En silencio". También, monasterios como el de Bentroya en "Nuestro señor de las barbas". Incluso, iglesias como la aneja a la de Gondar de "Las cerezas" o la que acoge a la Virgen de la Mimbralera en "El aljófaro".

Las romerías y ferias son parte fundamental de la vida campesina, pues tanto son lugar de reunión de agricultores y ganaderos, ejemplos del ocio rural, como de actividad económica. Así, a pesar de que solo la Romería de Santa Tecla, se nos presenta como única, escenario de la acción de "Eterna ley", hay algunos cuentos en que esta transcurre en los caminos de regreso de alguna feria como la de "Sin querer", la de Cebre en "Bucólica", la de Lameirosa en "El alambre" o la de "La Capitana". Las peleas que tienen lugar en los dos primeros relatos prueban la existencia de rivalidades entre parroquias, que también se producen en "Geórgicas".

Esta preferencia de Pardo Bazán por el mundo gallego no implica que no existan otros espacios no gallegos para ubicar los relatos de ambiente rural. En estos casos puede ocurrir que se indique el nombre del lugar como en "El aljófaro" (Villafán), "Las desnudadas" (Urdazpi) o "Fraternidad" (El Ouad, en Tánger). En otros, se dan referencias: a los cotos y dehesas de La Mancha y Extremadura en "Maldición de gitana" o a la provincia de Albacete de "El destino". En "Madre gallega" se menciona un pueblo aragonés, dependiente del obispado de Teruel, pero sin nombrarlo. Y algo similar sucede en "El clavo", localizado en una casa de labor en Castilla.

Existen cuentos rurales de ambiente no gallego cuyo espacio no está identificado con exactitud. En "Bajo el

sol", donde aparecen campos de olivos, y la manera de hablar de los personajes dan pistas de su ubicación en el sur de España. Por otra parte, en "Porqués" el narrador del marco sitúa la acción del relato en un cortijo cordobés. Y en "Cena de Navidad" la voz narradora lo sitúa en "el pueblo de E\*\*\* en plena Andalucía" (2011b:125)

Sin ningún tipo de indicación, excepto que la Liboria viene recomendada por el maestrescuela de la catedral de Toledo, encontramos el relato "En el pueblo".

Por otra parte, de la misma manera que ya ocurría con los urbanos, los espacios de los cuentos rurales pueden ser interiores y exteriores y privados y públicos.

Una vez más, parece que el hogar es el espacio interior dominante entre los lugares privados. Aparece en "El cacique", "Nieto del Cid", "Los huevos arrefalfados", "El tetrarca en la aldea", "Santiago el mudo", "Los buenos tiempos", "Madre gallega", "Nuestro señor de las barbas", "El destino", "Inútil", "La aventura", "El clavo" y "Las medias rojas". También es su hogar la tienda en la que viven los gitanos de "La novela de Raimundo".

Sin embargo, la casa a veces pierde parte de su privacidad como ocurre con el salón donde se reúnen los invitados de "Maldición de gitana" o "Porqués", o aquel donde se congregan los jóvenes de "En el pueblo" o la entrada de la casa de Teresa en "So tierra".

Otras localizaciones interiores son las tabernas y mesones como en "El voto de Rosiña", "Dalinda", "En silencio" y "Contra treta". También son interiores las iglesias y sacristías de "Las cerezas" y "A lo vivo". Además, el taller de el Rato de "¡Aquellos tiempos!".

El molino adquiere dualidad como foco espacial: en "Un destripador de antaño" es privado, pues la familia vive en él, sin embargo en "El molino" es el lugar donde los jóvenes se juntan para la *loita*.

En el mundo rural encontramos más espacios exteriores, naturales o artificiales, que en el urbano: el paisaje, las fincas, los terrenos alrededor de las casas, los caminos, etc.

Lo más cercano a las viviendas y, en algunos casos, espacios privados, son las huertas y heredades. Estas aparecen en "Geórgicas", "Pena de muerte", "La amenaza", "Justiciero", "Las cerezas rojas", "Reconciliados" y "La hoz". Podría incluirse aquí el lugar destinado a la caza en que se produce el desgraciado accidente de "Maldición de gitana".

Algo más alejados de las zonas habitadas destacan los montes y caminos. Los primeros, se encuentran en "La Mayorazga de Bouzas", "Un destripador de antaño", "La novela de Raimundo", "La compañía", "El aljófar", "Bajo el sol". Los caminos aparecen en "Los huevos arrefalfados", "Bucólica", "El comadrón", "La Capitana", "Sin querer", "El alambre", "Eterna ley" y la carretera de "Hacia los ideales". Asimismo, la playa de "La ganadera" y la escollera de "Rabeno".

Existen algunas calles, pero muchas menos que en las ciudades, en "Las desnudadas" y la de "Dalinda", en la que se sitúa el mesón.

Algunos espacios del mundo rural son especiales. La cueva que habitan los bandoleros de "Cena de Navidad" goza de una doble caracterización: lugar natural, interior y privado. También, el campamento en el que viven los protagonistas de "Fraternidad": aunque exterior, no deja de ser privado.

Finalizado el análisis del espacio de la historia, entendido como *topos*, o lugar en que se sitúa la violencia, estudiaremos ahora el modo con qué Emilia Pardo Bazán lo elabora.

## LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO LITERARIO: EL ESPACIO DEL DISCURSO.

Las técnicas y recursos utilizados por la autora coruñesa para la construcción del espacio cuentístico obedecen esencialmente a la descripción, a la enumeración y a los movimientos de los personajes (Gullón, 1980; Hamon, 1981). Pueden ser empleados de manera individualizada pero a veces encontramos ejemplos donde se combinan en un mismo texto.

Con respecto a la descripción, una de las técnicas más utilizadas por Emilia Pardo Bazán, ella misma consideraba su importancia en el género cuentístico: "El primor de la lectura de un cuento está [...] en lo exacto y sucinto de la descripción" (1914:153).

Paredes Núñez destaca especialmente las habilidades descriptivas de doña Emilia, cuyos trazos dibujan los paisajes, sobre todo los de su tierra. Para ello se vale de un lenguaje plástico y colorista, pero, en virtud del género, atenuando la extensión de estas pausas descriptivas, en que la acción no avanza (Genette, 1972). Evidentemente, el cuento no puede detenerse en amplias descripciones, y cuando aparecen deben estar lo suficientemente medidas y pulimentadas para ocupar su exacto lugar como parte integrante del relato (Paredes Núñez, 1979b:27).

En estas lides es donde destaca Pardo Bazán, pues, con unos breves rasgos, "eso sí, perfectamente buscados y elaborados, sabe recrear el paisaje de Galicia" (1979b:27). Y es que, con apenas unas pinceladas llenas de color y vida, ligeros como apuntes que destacan los tonos dominantes y las gamas generales puede captar la enorme belleza del paisaje gallego. No es esta, sin embargo, la única opción de doña Emilia, sino que "con mayor



frecuencia, el paisaje se estructura dentro de la narración en un vertiginoso juego de contrastes, procedimiento muy del gusto de la autora, para resaltar con mayor fuerza el efecto deseado" (Paredes Núñez, 1979b:28).

Penas (2011) subraya la concepción tan pictórica del paisaje fijándose en sus amplios conocimientos sobre artes plásticas: "No es posible [...] descartar la huella de la pintura en el entorno natural orensano que Pardo Bazán plasma en sus textos" (141). Pero, además, subraya la elaboración literaria de los mismos y su dedicada técnica: "Es evidente [...] que el paisaje pardobazariano no se expresa de modo objetivo: hay, [...] una creación literaria muy cuidada y nada espontánea" (158). Incide también E. Pena en el aspecto del realismo descriptivo rechazando la objetividad de la copia del mismo, arguyendo la existencia de un *temperamento* en el escritor que se hace patente en la óptica con que describe:

resulta obvio que la personalidad, el temperamento del pintor o del escritor, se patentice, con relación al medio natural, a través de la expresión artística o literaria que le es propia (2011:159).

Y concluye:

Si ésta [la descripción paisajística] es subjetiva, aunque contradiga la objetividad de la copia exacta o de la *imitatio*, el lector no la percibe así porque el texto provoca un *efecto de realidad*, [...] Y es ese lector, voluntaria o deliberadamente, quien acepta la verosimilitud, desde un realismo intencional, de esos pasajes descriptivos (2011:160).

Además, el profundo conocimiento de su tierra se traduce en relatos que suceden en lugares conocidos de manera directa por la autora "que ella sabe recrear con gran libertad y sentido plástico" (1979b:29), y, para la que utiliza una toponimia ficticia.

La variedad de técnicas y recursos es lo suficientemente amplia para necesitar de cierta organización en su análisis, por lo que agruparemos bajo



las mismas características textos con espacios similares, a saber: urbanos y rurales que a su vez se clasifican en interiores y exteriores, que se asocian por la técnica utilizada: descripción, enumeración y movimiento de personajes.

Los relatos urbanos interiores abarcan viviendas, lugares de trabajo, etc... y pueden estar descritos de manera exhaustiva o somera. "La dama joven" nos sitúa en la buhardilla donde habitan las dos hermanas y donde la acción violenta tiene lugar:

Aseaba un poco el cuartito abohardillado, y encendía en la cocinilla próxima seis carbones para calentar el puchero de cascarilla y la correspondiente leche. [...] Al lado de la ventana, sobre el quebrado sofá, lleno de hernias de crin que se salía, reposaban las galas de noche. Concha se acercó a la fiel aliada de la modista, la máquina, que dada de aceite, limpia, con su carrete enarbolado, con la mesilla reluciente de barniz, aguardaba lo mismo que un centinela, arma al brazo, las órdenes de su jefe (2003:21).

"Morrión y boina" recoge la dirección completa del escenario de la acción: "La casa número 16 de la calle de la Angustia, en Marineda" (2003:333). Y más adelante completa los datos descriptivos:

la calle de la Angustia, la más costanera, pedregosa, húmeda y antigua de Marineda [...] El tal caserón, que cualquier arquitecto declararía ruinoso, era, sin embargo, bastante claro y de condiciones higiénicas superiores a las de las casas nuevas marinedinas (2003:345).

Sabemos, además, que Pedro del Morrión se muda "al segundo piso, igualmente barato y destartado" (2003:346), aunque la fuerte discusión que acarrea su fallecimiento se da en el hogar de don Juan.

"La Estéril" se centra espacialmente en el hogar de la pareja que se describe de manera sesgada e intercalando acciones y objetos:

Aunque las tupidas cortinas, como centinelas vigilantes, cerraban el paso al frío; aunque las lámparas ardían claras y apacibles, derramando bienestar, y la leña de la chimenea, al

consumirse, difundía por el aposento acariciadores efluvios cálidos (2004:29).

"Un duro falso" cuenta con dos escenarios, el del camino que hace Natario hasta el taller de zapatería y este, lugar de la acción violenta, del que apenas se nos dice que en él había:

pares de botas alineados en el mostrador, con sus puntas relucientes, cristalinas a fuerza de restregones de crema «smart»; los zapatos de alto taconcito y moño crespo, de seda y abalorio, parecían desdeñar sus afanes de artista (2005b:172).

"El puño" tiene lugar en la casa de los hermanos, sin embargo existe una breve descripción de Marineda:

Los que recuerdan esta historia la sitúan en los años en que Marineda era todavía uno de esos pueblos pacíficos y semiadormilados donde ocurren precisamente las mayores tragedias individuales. La línea sombría de las fortificaciones rodeaba aun la población como una cintura de hierro; las comunicaciones eran difíciles; se creería que ningún hecho pudiese envolverse en misterio, y que la gente viviese como bajo vidrio; y, sin embargo, latía el drama a favor de la misma calma pantanosa, del yerto sosiego que envolvía a la ciudad, dividida en dos grupos: el pueblo viejo, con sus iglesias, conventos y edificios públicos, Audiencia y Capitanía, y el barrio de los pescadores, con sus casuchas humildes y su naciente comercio. (2011a:465).

Por su parte la vivienda, a través de enumeraciones, se dice que está:

en una de las calles antiguas, empinadísima- tan empinada que lleva el nombre poético y gráfico de la calle de la Amargura [...] Era de ruin fachada: de mezquino aspecto por fuera, de angustiado portal, fétido y húmedo [...] Era sórdida [...] Se adivinaba la estrecha economía [...] y, al mismo tiempo [...] asomaba a veces un signo indudable de desahogo, hasta de riqueza. Una jarra de plata, espléndidamente cincelada, sobre el aparador; un soberbio reloj inglés, de los que entonces empezaban a usarse, en la sala; un biombo de talla y damasco; una pintura en cobre, con todo el sello de Rubens, sobre el sofá (2011a:465-466).

También el hogar de Julia se caracteriza por una breve descripción en "Interrogante": "entré en una sala elegante, alhajada con algunos muebles artísticos y otros modernos,

de buen gusto [...] Sobre un piano, exhalaba discreto perfume un ramillete de violetas dobles" (2011b:440).

"Diálogo" tampoco presenta grandes detalles del Ateneo, en que se sitúa la acción: "Mesas con servicios de café, [...] señores ateneístas que leen periódicos o discuten a media voz. En un rincón, ocupando el ángulo de un diván y una butaca contigua" (2011b:385).

"El contador" cuenta con una breve descripción, más bien enumeración de elementos, del piso de los Montiel: "mobiliario fastuoso y los densos cortinajes [...] solemne comedor, ante las imponentes tapicerías flamencas" (2011a:133).

En "No lo invento" se describe la situación del pueblo y del cementerio:

Está situado Arfe en la vertiente de una montañuela; las casas se desparraman por su declive; el circuito de las tapias del cementerio sigue la misma inclinación, de manera que por la parte alta son sumamente fáciles de escalar, sobre todo para quien posee la agilidad de la juventud y sabe agarrarse a las matas y a las piedras. [...] Para penetrar eligiera un ángulo de tapia algo desmoronado, donde compacto grupo de cipreses proyectaba sobre el suelo su larga sombra piramidal; dos olivos contribuían a espesarla. A pesar de la claridad de la naciente luna, al pronto le fue difícil orientarse. Sabía que la fosa estaba detrás de otro grupo de arbolado, en un rincón donde había pocas cruces, especie de lugar de preferencia, más solitario y distinguido que los restantes (2011a:47).

La extensa descripción de la Pecera ocupa en "¿Cobardía?" amplio espacio de texto:

Era en el café acabado de abrir en Marineda [...] la riqueza de las vidrieras con cifras y arabescos; las doradas columnas; los casetones del techo, con sus pinturas de angelitos de rosado traserín y azules alas y, particularmente, la profusión de espejos que revestían de alto a bajo las paredes; enormes lunas biseladas, venidas de Saint-Gobain [...], y que copiaban centuplicándolos, los mecheros de gas, las cuadradas mesas de mármol y los semblantes de las bellezas marinedinas, cuando venían muy emperifolladas en las

apacibles tardes del verano, a sorber por barquillo un medio de fresa.

Es de advertir que nosotros no ocupábamos el vasto salón principal, sino otro más chico bien alhajado, arrendado por los miembros de la aristocrática Sociedad La Pecera [...] Bástale el saloncillo del café, forrado todo de azogadas lunas, cerrado por vidrieras clarísimas que caen a dos fachadas: la que da a la calle Mayor y la del paseo del Terraplén. A este derroche de cristalería se debió el mote puesto a nuestra Sociedad por la gente maleante. Algunos divanes y mesas de juego, un biombo completaban los trastos de aquel observatorio, donde se reunía por las tardes y durante las primeras horas nocturnas el «todo Marineda» masculino y selecto. (2003:405).

“La cita” presenta una escueta descripción del edificio y el piso donde se busca la ruina Alberto Miravalle:

No sin emoción llegó Alberto a la puerta de la casa... Parecía cerrada; pero un leve empujón demostró lo contrario [...] Alberto se deslizó en el portal, y, de paso, cerró. Subió la escalera del entresuelo: la puerta del piso estaba arrimada igualmente. En la antesala, alfombrada, oscuridad profunda. Encendió un fósforo y buscó la llave de la luz eléctrica. La vivienda parecía encantada: no se oía ni el más leve ruido. Al dar luz Alberto pudo notar que los muebles eran ricos y flamantes. Adelantó hasta una sala, amueblada de damasco amarillo, llena de bibelots y de jarrones con plantas. En un ángulo revestía el piano un paño antiguo, bordado de oro [...] Al fin, dio más luces y avanzó hacia el gabinete, todo sedas, almohadones y butaquitas [...] Los muebles habían sido violentados: estaban abiertos y esparcidos los cajones (2005b:420-421).

A veces una simple referencia a los elementos que lo componen es suficiente para construir el espacio. Así ocurre en “El indulto”: “La puerta de su cuarto bajo no estaba sino entornada. Sin soltar de la mano al niño, entró en la reducida estancia que le servía de sala, cocina y comedor [...]” (2003:132); aunque por el propio texto sabemos que la vivienda tiene una “habitación contigua [...] en que había cometido el crimen, el cuarto de su madre: pared por

medio dormía antes el matrimonio" (2003:134). Es en ese mismo hogar donde, de nuevo, se produce el hecho violento.

"La perla rosa" se ubica en la casa de la pareja, aunque solo se aciertan a enumerar los lugares donde buscan el pendiente: "recorriendo la alfombra, sacudiendo las cortinas, alzando los muebles, escudriñando hasta los cajones [...]" (2004:417). Ajena a la acción violenta pero de capital importancia para la misma, es la descripción del gabinete de Gonzaga, donde se descubre la perla delatora:

El criado abrió las maderas del gabinete, en cuyo ambiente flotaban esencias y olor de cigarro. [...] que al primer rayo de sol que cruzó las vidrieras [...] yo había visto brillar sobre el ribete de paño azul de la piel de oso blanco, tendida al pie del muelle del diván turco, ¡la perla, ¡la perla rosa! (2004:418).

"Casi artista" cuenta con un espacio destacado: otro taller, el de costura de Dolores, del que se dan pocos datos: "Habitaba hoy la Cartera un piso modesto, limpio, con vistas al mar; [...] Porque Dolores tenía obrador y oficialas; hacía por cuenta propia equipos, canastillas" (2005b:370). Es en ese mismo lugar donde la violencia surge, pues Frutos destroza el trabajo de su mujer y ésta le persigue provocando su caída por las escaleras.

"Presentido" y "En coche cama" tienen un escenario común: el tren. En el primero se nos habla de un departamento y poco más, mientras que en el segundo, se trata un *cabine* compartido, "recinto estrecho" (2011b:255), lo que sugiere un mayor cosmopolitismo en el segundo personaje.

La enumeración es otro de los recursos preferidos de doña Emilia para construir el espacio. Se trata de brevísimas notas o apuntes. Así, en "Planta montés", ubicado en Marineda, en una casa pudiente que cuenta con servicio: "[...] las bromas de la joven y alegre doncella [...] las compasivas insinuaciones de la cocinera" (2003:277). No

tenemos una descripción del lugar propiamente dicha sino más bien de objetos relacionados con determinadas acciones:

las manos duras de Cibrao, acostumbradas al sachó y a la horquilla, no acertaban a tocar cacharro ni vidrio sin reducirlo a polvo. [...] El cristal ejercía sobre sus sentidos burdos de labriego extraña fascinación. No lo distinguía de la diafanidad de la atmósfera [...] Azotaba los cuadros con el mango del plumero; arrancaba de cuajo los cortinones al intentar quitarles el polvo; limpiaba el tintero con las toallas finas, y no dejó luz de petróleo que no descompusiese (2003:278).

"A secreto agravio" se desarrolla en un escenario bien definido: una "tienda de ultramarinos de la calle Mayor" (2004:591). Pero, además, hay una amplia enumeración de objetos para definir ese espacio:

Los amplios vidrios; los escaparates de blanco mármol; las relucientes balanzas; los grifos de dorado latón; el artesonado del techo; las banquetas forradas de rico terciopelo verde de Utrecht; las brillantes latas de conservas formando pirámides: las piñas y plátanos maduros en trofeo; las baterías de botellas de licor, de formas raras y charoladas etiquetas, todo alumbrado por racimos de bombillas eléctricas, hacían del establecimiento un suntuoso palacio de la golosina (2004:591).

Sin embargo, el acto violento se consuma en la parte del establecimiento que no es accesible a todo el mundo: el almacén. De este apenas sabemos que es "un vasto recinto" (2004:593) con dos puertas: una que da "al pasadizo" (2004:593) y otra que da a la tienda.

"Confidencia" cuenta con un doble espacio, en uno se produce una confesión y en otro una analepsis. El primero es la casa de la narradora principal. El segundo, en el que descansa la acción, es el hogar de la madre de Ricardo de Solís, y aparece dibujado con notas inconexas: "Y al decirlo, arrimé la luz que estaba sobre la mesa a una cortina... [...] Por pronto que acudieron los criados, que ya dormían... [...]" (2004:108). En realidad, es el lector quien, por las referencias del texto, intuye el escenario.



En "Saletita" aparece la tienda "de pasamanería y cordonería" (2005a:155), más bien un "tenducho" (2005a:156). En "La bandeja" apenas contamos con unas pinceladas para percibir el cuarto de Carola: "sofá [...] espejo de tres lunas" (2011a:491). También de la casa de Fabricia de "El olor" se dan unas pocas notas: "Moraban en un caserón vasto y tétrico, en solitaria vía" (2011b:615).

En "Nube de paso" hay, una vez más, un doble espacio, el de la conversación del relato marco y el de la historia enmarcada. El marco se ubica en un bosque. De este apenas se nos indica el lugar donde los personajes se han parado a comer: "dejando su escopeta arrimada al árbol y disponiéndose a sentarse en las raíces salientes [...] a la sombra" (2005b:423). Del espacio del relato, la casa de huéspedes donde vive el registrador, no se nos dice nada más que tiene una buhardilla y varias habitaciones.

En "El mascarón" existe una breve descripción de la calle en que está la tienda de Cipriana: "Era de esas antiguas callejas de Madrid, en que los faroles parecen mortecinos candiles, y los rincones son sombríos y hasta siniestros" (2011b:). Sobre la tienda solo tenemos algunas referencias:

varios relojes de pared colgados [...] Revolvió la señá Cipriana en un estante [...] Separados por la valla de madera [...] alzando la tabla que cerraba el mostrador, penetró en la tienda. Desató las cintas que sujetaban la colcha [...] gran cama dorada de matrimonio [...] Abierta la cómoda-buró (2011b:278-280).

A veces, simplemente se marca el espacio por el movimiento de personajes y por unas muy cortas referencias que apenas pueden considerarse como descripción, pues solo se mencionan lugares y sitúan la acción pero no podemos acceder a ellos.

Esto ocurre en "Casualidad", localizado en Madrid -"yo volví a Madrid" (2011b:139). El narrador hace referencia a lo siguiente: "en mi despacho [...] sobre mi mesa-escritorio



[...] pegué un salto en el sillón giratorio" (2011b:136-137) pero sin más referencias.

Algo parecido sucede en "Calladamente", en el cual, si bien no sabemos con exactitud donde se localiza, sí tenemos unas breves pinceladas de la casa del ladrón: "una cómoda de rincones, entreabierta, [...] tiré del cajón [...] en el fondo de un recoveco [...] dejó el arma sobre una butaca" (2011b:150-151).

También sucede algo semejante en "En plena revolución". Ocurre en México<sup>49</sup>, y la acción se desarrolla en un cuartel, pero de éste solo sabemos que cuenta con un patio y un despacho del coronel, pero simplemente mencionados.

Existe un grupo de relatos en los que, aparentemente, doña Emilia no utiliza ninguno de los recursos mencionados: más bien se cita o se da a entender algún lugar. Es probable que esta indeterminación espacial tenga que ver con la universalidad del relato, ya que la acción podría situarse en cualquier lugar.

Así, en "El viajero", que transcurre en la casa de la protagonista, Marta. Sin embargo, no hay descripciones o enumeraciones de este espacio interior. Sólo sabemos que hay una chimenea pues el personaje "tomó asiento cerca de la lumbre" (2004:366).

En "La lógica" tampoco se indica ninguna ubicación concreta, ni se hace mención al hogar de Justino Guijarro - excepto la presencia de una cuna-, ni a la cárcel.

"Bromita" sucede en las oficinas donde trabaja Picardo, pero solo sabemos que cuenta con un bastonero y un portero.

"Navidad" se desarrolla en dos espacios: el hogar de la familia y la oficina donde trabaja el padre. La casa es de

<sup>49</sup> Suponemos que se refiere a la ciudad y no únicamente al país.

alquiler -al casero le deben un trimestre- lo mismo que el piano, pero no existen notas caracterizadoras de esa vivienda, a pesar de ser el centro del desencuentro de los esposos.

"Heno" carece de un foco espacial concreto aunque se menciona la casa que comparten Candelaria y su marido Paulino.

"El encaje roto" presenta una particularidad y es que, aunque en el relato el espacio sólo se menciona como "balneario de moda" (2004:571) donde el yo narrador coincide con Micaelita, la escena que imagina este aparece ampliamente descrita y rica en detalles:

Figurábame el salón atestado [...] mientras allá en el fondo se adivina el misterio del oratorio revestido de flores, una inundación de rosas blancas, desde el suelo hasta la cupulilla, donde convergen radios de rosas y de lilas como la nieve, sobre rama verde, artísticamente dispuesta; y en el altar, la efigie de la Virgen protectora [...] semioculta por una cortina de azahar [...]

Y por último, veía aparecer en el marco de la puerta que da a las habitaciones interiores una especie de aparición (2004:569-570).

Lo mismo sucede en relatos como "Lo de siempre", ubicado en una tipografía o "El revólver" que tiene lugar en el hogar de la pareja. En "Belona" solo se nos dice que al preso lo llevan a: "La tienda del general" (2011a:277). En "Sor Aparición" se menciona un convento de clarisas. En "El delincuente honrado" se sugiere la existencia de calles en el pueblo. Ninguna alusión al espacio hay en "La careta rosa", aunque si se enumeran los objetos que contiene el mueble en el que se esconde el de la discordia y que da título al cuento:

las llaves del tocador [...] Había ropa blanca sutil, semejante a gasa la batista y a espuma los encajes; había bolsas de abalorio, cajitas con collares y brincos, abanicos de nácar, guantes, haces de vetiver, pañolería delicada... Y deslizando la mano bajo un montón de medias de seda, sin estrenar, largas y elásticas como víboras, que parecían retorcerse, sacó la niña un objeto que se

quedó mirando, fascinada. Una careta de seda rosa, aplastada ya la picuda nariz por la permanencia bajo otras prendas y cachivaches (2011b:433-434).

"Sobremesa" se localiza en uno de los barrios más pobres de Madrid: "En uno de los barrios más destartados y miserables de este Madrid, donde se cobija tanta miseria, ocupó un mal zaquizamí una pareja de pobretes" (2004:94). "En el presidio" solo indica el lugar del crimen: "pueblo de Cordaña" (2011b:356).

El mundo urbano, tan marcado por sus espacios interiores, también acoge los exteriores.

"En el Santo" se desarrolla en la Pradera de San Isidro donde es la fiesta del patrón de Madrid. El movimiento de los personajes crea ese espacio: "salieron calle de Toledo abajo [...] pasaron al puente de Toledo y llegaron al cerro" (2005a:321). Los pellizcos que la Manuela da a Sidorio para despertarlo se producen en "la puerta de un merendero donde bebían y se cantaban canciones picantes" (2005a:323).

"En el nombre del Padre..." solo se nombra como *topos* el negocio de Santiago Elviña, que tiene "en la entonces pacífica Marineda cierto tenducho de zapatero" (2003:387). El narrador tampoco se explaya en el escenario de la violencia: "cuartel de Borbón, situado detrás del Jardín" (2003:390), donde tiene lugar el duelo.

"De polizón" cuenta con un indicador espacial: "fui a bordo del vapor francés" (2005a:143), señalado por el narrador-protagonista. Pero la acción se localiza en la cubierta del barco. En el mismo puerto en el que están los despachos de consignación y embarques de "Monarca". El escenario más importante es el despacho del Gobernador en el que "José I" encontró "cajas de cigarros entreabiertas, café humeante, licores y una silla poltrona" (2011a:477).

"El pajarraco" transcurre en una ciudad y se centra en la casa de Rosa la Gallinera. Así descrita por el narrador:

caserón viejo y enorme, en cuyo patio se recreaban las gallinas, y que tenía varias salidas y entradas, unas al campo, otras a callejas extraviadas y angostas, por donde no pasaba alma viviente (2005b:492).

El acto violento se perpetra en "el patio de la gallinería, cerca de un alpendre o cobertizo, lleno de masas confusas de plumaje" (2005b:493-494).

Y el de "Doradores" en "alrededor de la fábrica -una fábrica elegante, de marcos, molduras y rosetones dorados, en mate y brillo-", donde se aposta "el nutrido grupo de huelguistas" (2005b:527), que provocará la muerte del tío Pedro.

"Hallazgo" cuenta con una breve descripción del ambiente de la ciudad en que el chiquillo es maltratado por su madrastra: "Hervía de regocijo [...] Se oía, como un murmurio de mar encrespado y arrogante, el rumor del gentío que circundaba las calles estrechas, mal acondicionadas aún para el tránsito diario" (2011a:241). Contrasta con la vivienda de Carlota: "La casa se había quedado ensordecida y vacía, triste, a pesar del sol que [...] entraba chorreando hasta la pared frontera" (2011a:241).

Más amplias son las descripciones que salpican el relato "El arco" sobre el pueblo de Arcosa. Especialmente sobre su arco de "gallardo contorno" (2011b:543) "muy desgastado se hallaba el granito" (2011b:543), decorado por "un gran relieve que decoraba el tímpano y corría por todo el frontón" (2011b:543). Del pueblo se dice que es "Arcosa cenicienta y húmeda que baña sus pies en un sacro río, de los infinitos que por la Península corren más o menos ledamente" (2011b:543). Del paseo donde el protagonista golpea al rico tío de su novia solo se nos dice que era un "paseo clásico donde se juntaba lo más selecto de Arcosa" (2011b:546).

Bertito en "Libertad" nos hace un recorrido por las zonas suburbanas del Madrid de la época hasta el camino en que se suicida:

echose en un banco, que sombreaba los árboles de un jardín municipal [...] No tardó en salir de los suburbios, hacia las Ventas del Espíritu Santo. Había por allí chalets, sanatorios, merenderos, tabernas y bastantes viviendas pobres [...] al mover las copas del denso arbolado de la Alameda de Osuna (2011b:659-660).

"La fuerza" tiene una referencia a Marineda al mencionar "la elegante sociedad «La Pecera» (2011a:369), y una breve descripción de la zona del Muelle donde trabaja Santos antes de la pelea y donde se entera de la muerte de su contrincante Miajiro: "el vasto y polvoriento Muelle marinedino, en que el mismo suelo parece sudar fatigado, y en que árboles y malecones están como rendidos del trabajo, incesante y penoso" (2011a:369).

"Pelegrín" apenas sugiere que el pequeño vive en un edificio con un simple "bajó las escaleras" (2011b:79), poco más se nos refiere acerca del lugar donde le roban: "un sitio solitario, un cruce en glorieta perdida [...] por allí no pasaba alma viviente" (2011b:82).

Una muy breve indicación en "Así y todo..." consigna el lugar donde se halla el cadáver del capitán Ortiz: "casi a las puertas de su domicilio, cerca de la esquina donde se abría la callejuela lóbrega" (2004:444).

Muy completa es la que encontramos en "La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)" al referir los escenarios de la guerra, escenario de la violencia en el pasado.

En lugar de ver los arbustos cargados de fruta, las enredaderas cuajadas de flor, el perro tendido a mis pies, el celaje brumoso y, allá en el horizonte, el pedazo de mar detrás de la cortina de verdiazules pinares, yo veía pantanos y ciénagas, lodazales y charcos, en que acampaba una columna; los hombres tiritaban de fiebre palúdica, recibiendo en la mollera el calor de un cielo de plomo y de un sol que no velaba ninguna nube; y de

entre la intrincada espesura, [...] dejando al muerto tendido sobre el sangriento lodo, con las vidriadas pupilas abiertas.

Después veía erguirse el fortín solitario en la inmensa llanura, aislado centinela, [...] y entre el rumoroso silencio de la estrellada noche tropical, se me aparecía el fortín envuelto en llamas [...] Y cambiaba la decoración, y la escena pasaba en la costa; agazapados entre los escollos, protegidos por grupos de ceibas y manglares (2005a:167-168).

En "El oficio de difuntos", se describe el lugar bucólico donde sucede la conversación que funciona de marco de la historia:

Cuando me lo dijo, nos encontrábamos sentados, tomando el fresco, a la puerta de la bodega. La frondosa parra que entolda una de las fachadas del pazo rojeaba ya, encendida por el otoño. Parte de sus festoneadas hojas alfombraba el suelo, vistiendo de púrpura la tierra seca, resquebrajada por el calor asfixiante del mediodía. Los viñadores, llamados «carretones», entraban y salían, soltando al pie del lugar su carga de uvas, vaciando el hondo cestón del cual salía una cascada de racimos color violeta, de gordos y apretados granos (2005a:385).

El espacio enmarcado se crea por el recorrido de los personajes:

Íbamos a caballo, porque no existe carretera entre Auriabella y el pazo de Vindome [...] El camino... ¿Usted bien conoce el camino de Auriabella a Vindome? Hasta el alto de las Taboadas, regular; pero en llegando a la iglesia de Martiños, un puro derrumbadero. Se la va a uno la cabeza si mira hacia el valle, allá en el fondo; y se marea si contempla las revueltas de un sendero estrechísimo. Es hermoso pero imponente.

Por eso, sin duda, según llegábamos a donde se divisa ya el campanario de Martiños [...] El sol se ponía, y allá, en el valle, empezaba a condensarse la niebla [...] Llegábamos junto a un pinar que se llama de las Moiras (2005a:388).

"Apólogo", de escasas referencias, transcurre en las afueras de un teatro "una noche en que a la salida del teatro había acompañado a Laura" (2004:586).

En "Humano" apenas sabemos que se trata de una ciudad por una frase: "en la ciudad se había declarado una fulminante epidemia" (2011a:410), aunque la infidelidad



tiene lugar en el hogar del propio médico. En "Madre" solo se indica el lugar donde se produce la charla que funciona como marco: "paseo casi solitario" (2004:161).

"La Corpana" transcurre en un pueblo<sup>50</sup>, por la que se mueve un personaje, pero no existe ningún lugar concreto, de hecho los golpes que recibe por dinero son en la propia calle. Solo se menciona el espacio en el que pide ayuda: "un domingo, al cruzar la plaza para ir a misa, vi que la propia Corpana me salía al encuentro y me cortaba el paso" (2005b:549).

Existen otros relatos en que, aunque sabemos cuál es el marco general de la acción -una ciudad y su nombre- no se nos dice nada de otros escenarios que lo pueblan.

"La pierna del negro" cuenta con doble espacio. Del espacio del marco, el Museo Provincial de Valladolid, y del espacio del relato enmarcado -"señor de los más calificados de Sevilla" (2011b:634)- apenas tenemos un par de frases para situarlos. Además, solo se nos indica que la agresión sucede en una de las calles por donde pasa la procesión de Semana Santa, pero no se caracteriza.

"La puñalada" se desarrolla en Madrid, pero únicamente se menciona la Plazuela de Santa Ana donde Onofre y Claudia ven la paloma. Del lugar del asesinato, cometido por el primero, someramente se nombra: "salía Claudia para ir, como siempre, al obrador [...] En la esquina, distraídamente,

<sup>50</sup> Aunque no podemos afirmar que se localice en Marineda, sí que se ambienta en Galicia. Está recogido en la colección *Cuentos de la tierra* (1922), de ambientación gallega. Además, en el propio texto existe una referencia a Puenteamillo, lugar donde vivía la hermana de la Corpana (2005b:549) y esta insulta a otras mujeres en gallego: "lamelonas" y "porcallonas" (2005b:548).



tropezó, resbaló, quiso incorporarse" (2005a:316-317). Y aquí es donde Onofre la apuñala.

También en "El esqueleto" podemos suponer que el psiquiátrico se sitúa en Madrid. Y en él apuñala Carlos apuñala a Mariano: "verja del hotelito, cruzó el jardín, y, en una sala alhajada con alarde de buen gusto, que adornaban grabados ingleses representando escenas de *Hamlet* y del *Quijote*" (2011a:121).

"La cana" tiene como escenario principal la ciudad de Estela<sup>51</sup>. Aunque se destaca el parador donde se hospeda el protagonista y cena con Laureano, el asesinato transcurre en la casa de su tía Elodia, y no se da ninguna caracterización espacial.

En cuanto al mundo rural, podemos observar la misma diferenciación entre espacios interiores o exteriores y las técnicas que Pardo Bazán utiliza para construir el espacio que en los cuentos urbanos.

Por lo que respecta al espacio del discurso en espacios interiores, "Porqués" cuenta con la doble espacialidad propia de los relatos enmarcados. En el relato marco la acción se sitúa en un "hotel" (2011a:229). Por otra parte, el relato enmarcado tiene lugar en "un cortijo magnífico, propiedad de la esposa, en lo más pintoresco y ameno de la tierra cordobesa" (2011a:231). Concretamente se nos dan laxas características del salón, donde se produce el acto violento: "aposento encalado y amplio, separado del comedor por el zaguán [...] ventanas entornadas, semioscura" (2011a:231).

El mesón de Cebre está vivamente representado en "Dalinda" mediante una enumeración de objetos: "mantel

<sup>51</sup> Trasunto de Santiago de Compostela.

blanquísimo [...] pan de mollete, platos vidriados, tenedores de peltre y jarrillas para el vino picón" (2005b:29). Del segundo piso, donde vive la protagonista y tiene lugar la acción, se nos dice que es "aquel que tiene, en la solera del balcón sin balaustre, un tiesto de claveles reventones..." ¡El aposento de Dalinda!" (2005b:32), desde cuyo balcón empuja al galán. Incluso, se indica algo del lugar donde los amigos encuentran a Mariano herido: "solitaria calleja que cae al costado del mesón. Al pasar ante la tapia de la corraliza habían visto la puerta abierta" (2005b:32).

"A lo vivo" tiene lugar en el "pueblecito rayano" (2011b:455) de Ribamoura. De sus representaciones de Semana Santa sabemos que se hacen en la iglesia, escenario de la agresión de «el Alerta», el cual se describe:

Hacíanse en la vasta iglesia los preparativos, y se alzaba un tablado, alrededor del cual colgaduras de rojo damasco formaban un telón de fondo anacrónico, pero solemne y de vistoso efecto. Se erigían tres cruces de madera oscura, sobre el montículo del Calvario. La longitud de la nave se destinaba a los espectadores [...] Detrás del tablado, oculto, Nazario ya no podía dudar [...] subiendo la escalerilla trasera que al tablado conducía, y apartando las colgaduras de damasco rojo (2011b:457-459).

En "Nieta del Cid" se menciona el lugar del pazo donde se encuentran los protagonistas: el cura, su sobrino, el criado de labranza y una moza aldeana: "ancha cocina [...] ocupaba el cura la cabecera de la mesa" (2004:115). Se hace también referencia a las ventanas por donde se defienden los habitantes del pazo de la gavilla: "quitar la tranca de la ventana [...] Entreabrió suavemente las maderas, alzó la falleba, [...] resolviose a empujar la vidriera" (2004:117).

A veces las enumeraciones ofrecen una contraposición del mismo espacio contemplado desde un único punto de vista. Esto ocurre en "El tetrarca en la aldea" donde Marcos compara lo que no había antes de su marcha con lo que encuentra a su regreso:

Abarcó [...] de una sola ojeada el aspecto de la vivienda y lo encontró excelente. Antes de que él se marchase, eran allí desconocidos los lujos de colchones, colchas, cunas, mesas, sillas, armarios y un buen quinqué de petróleo (2005a:95).

En "Los buenos tiempos" percibimos una enumeración de objetos que construyen el despacho del conde:

las armas auténticas, las lozas hispano-moriscas y los retazos de cuero estampado que recubrían la pared- un retrato de mujer, de muy buena mano, que por el traje indicaba tener, próximamente, un siglo de fecha (2004:519).

Sin embargo, no hay datos acerca del lugar del crimen: "pasaban largas temporadas en el campo, en el palacio solariego de Lobeira" (2004:521). Solo algunos detalles respecto del oratorio:

por un pasadizo oscuro le llevó a una habitación interior; que alumbraba una vela de cera puesta en candelabro de maciza plata. Era el oratorio. Detrás de las colgaduras de damasco carmesí que lo vestían, y que replegó la dama, el hombre vio abierto un boquete, a manera de cueva; un agujero sombrío (2004:522).

"El destino" da cuenta de su espacio a través de detalles salpicados a lo largo del relato, cuya violencia se centra en el camastro en el que Matías pasa su enfermedad:

Matías, recriado en Madrid, es albaceteño, no sé si de la propia ciudad puñalera, seguramente de la provincia [...] vivía con mi madre [...] en cá el agüelo, pae de mi pae, que era labraor. [...] me daba a escondías la mejor fruta el huerto [...] Mi madre me armó una especie de cama con un colchón y una colcha de percal [cerca el fogón] [...] mi madre aclaraba en el patio [...] voy al cobertizo (2005b:715-718).

Además hay un recuento de las propiedades que heredará: "el huerto, los trastos e la casa y la labor, unas tierras" (2005b:717).

En "En el pueblo" el lector no tiene más que una breve percepción del salón de baile como un lugar atestado de gente y poco elegante. Allí Liboria es apuñalada en el brazo por Cachopa:

al entrar en el salón, donde hacía un calor insoportable y flotaba un vaho de cuerpos humanos espeso y mareante [...] sobre una fila de banquetas mugrientas; adquiridas por el empresario en el saldo de muebles de deshecho de un café (2011b:581).

Peculiar es el espacio del relato "El cacique". Presentado a modo de diálogo casi teatral cuenta con un escenario fijo donde se produce la conversación: el taller del pintor; y un escenario enmarcado en el relato del cacique. De aquellos donde se desarrolla la acción, sus referencias vienen de ese diálogo. El cacique sitúa y caracteriza el lugar:

¿nunca oyó de ese señor tan riquísimo, que compró una finca muy preciosa que se llama de las Canteiras, que era de bienes nacionales? Una finca que está a tres leguas de aquí, a mano derecha, conforme se va para la iglesia de Melos, pasando el puente del camino real, más allá de unos pinares que les llaman ... [...] Aquello era mismo una destragueira. La huerta tenía frutales de mil calidades [...] Las gallinas de la renta no venían, o si venían metían miedo de tan flacas; la fuente grande secara [...] el vicio de atravesar por la finca (2011a:19).

Del escenario real, donde se produce la agresión se indica que es un despacho en el que había un tintero de metal que el cacique lanza contra el secretario.

Semejante recurso utiliza en "Las cerezas" donde apenas se nos dice de la sacristía, lugar en el que tiene lugar la manifestación de la violencia verbal, que: "sobre los cajones en que se guardan los ornatos vi un pañuelo desatado y lleno de cerezas hermosísimas" (2004:751).

Tampoco de la vivienda de Gelasio se dan muchos datos en "Nuestro señor de las barbas": singularmente, que está en la plaza de Cebre. También se mencionan los "blancos sillares que una legión de picapedreros labraba con destino a la fachada suntuosa de la futura vivienda del ricacho" (2005a:121). Incluso al referir la existencia de la cueva donde guarda las riquezas, además de los escondites que

tiene por la huerta, no se explaya en detalles, aunque es donde sufre la tortura de los ladrones.

Otras veces, el escenario no ocupa espacio en el texto, más allá de ver a los personajes realizando acciones en él. Así ocurre en "Las medias rojas" pues, aunque vemos a Ildara moverse por la casa de campo, realizando tareas de hogar, no tenemos una imagen clara del espacio. El narrador apenas nos deja entrever por su información que es una vivienda de labriegos, y que cerca hay un monte: "cargada con el haz de leña que acababa de merodear en el monte" (2005b:533); y un regato: "y en el regato próximo se lavó la sangre" (2005b:535). Pero es en el interior de ese hogar, apenas percibido, donde la muchacha recibe los malos tratos de su padre hasta perder varios dientes y quedar ciega de un ojo.

De la taberna de "En silencio" poco más sabemos que su nombre, de la Piedad, y que cuenta con un corral por donde sale el señorito Raimundo del pazo de Morcelle. Ni siquiera del lugar en que Luis, el marido de Aya, la asesina y donde oculta el cadáver nos dice mucho: "amén del blanqueo, construyó una despensilla, con tabique de ladrillo [...] tapió el hueco de la puerta que debía cerrar aquella cavidad" (2005b:637).

"Madre gallega" se localiza en Aragón. Del espacio donde ocurre la tragedia apenas sabemos que usa la ventana de la casa que pertenece a la sala en que se encuentran a oscuras: "Cenaron madre e hijo [...] apagando de un soplo el velón para no ser reconocida, abrió la ventana con ímpetu" (2005a:46).

En "La novela de Raimundo" aunque contamos con dos localizaciones principales, tampoco tenemos descripciones de ellos. Del hogar de los gitanos, donde tiene lugar la violencia de género, apenas se nos dice que estos "plantaron sus negruzcas tiendas y amarraron sus trasijadas

monturas en cierto campillo árido, cercano a uno de los barrios en construcción" (2004:563-564). De la sierra de los Castros donde encuentran el cadáver de la gitanilla no se nos dan más datos que el nombre.

Los pazos, de importancia para los espacios gallegos, también pueden aparecer como topos, profusamente descritos o apenas detallados por unos pocos rasgos. En el de Pazo de Quindoiro en "Santiago el mudo", se ofrece su localización aproximada: "el Pazo se hallaba muy próximo a la frontera natural que forma el Miño a las dos naciones peninsulares" (2004:190). Se da también una distribución del mismo a través del recorrido de los personajes: "regresaron al Pazo, introduciéndose en él por una puertecilla del corral, que daba a un cobertizo, del cual se pasaba a la granera y a las habitaciones altas que servían de dormitorios" (2004:190).

El único atisbo de descripción lo tenemos en los momentos en que el señorito y Santiago tratan de encubrir el crimen:

Y al través de los vastos salones [...] bajaron a la cocina y de allí pasaron a la adega o bodega. Las magnas cubas del vino añejo presentaban su redondo vientre, y en los rincones sombríos las colgantes telarañas remedaban mortajas rotas (2004:191).

El Pazo de Valdelor, espacio principal de "Inútil", cuenta con "una vetusta portalada tupida de hiedra, que ya encubría el blasón de los Valdelor" (2005b:43). Se nombra la cocina, escenario del episodio violento de la tortura que los ladrones perpetran sobre Carmelo, pero no se nos dice nada de ella.

La taberna de Cebre se contrapone con la de Seigonde de "Contra treta" de la que apenas conocemos unos datos: "una taberna pobre" (2005b:683) que si al menos "estuviese al borde de la carretera... Pero así, retirada, que no pasaba nadie" (2005b:685).



El espacio exterior es significativamente más abundante en el mundo rural, aunque permanecen los parámetros de descripción, enumeración o movimiento de personajes.

Una breve descripción nos da el ambiente en que Amaro, el criado de "La Mayorazga de Bouzas", por mandato de esta corta los lóbulos de las orejas a la amante de su marido:

Aún no se oían en el bosque esos primeros susurros de follaje y píos de pájaros que anuncian la proximidad del amanecer, cuando Amaro se unía en los Carballos con su ama [...] La luz blanquecina del alba se derramaba por el paisaje, y el sol empezaba a desgarrar el toldo de niebla del río [...] Subieron algún tiempo monte arriba [...] Habrían andado cosa de un cuarto de legua, y se encontraban en una loma desierta y bravía, limitada por negros peñascales, a cuyos pies rodaba mudamente el Sil. (2005a:39).

También en "La amenaza" la narradora describe la finca del tío Lorenzo Laroco, donde su yerno lo amenaza de muerte, incurriendo en violencia verbal:

Aquella casita nueva tan cuca, tan blanqueada, tan gentil con su festón de vides y el vivo coral de sus tejas flamantes, cuidadosamente sujetas por simétricas hiladas de piedrecillas; aquellos labradíos cultivados como un jardín, abonados, regados, limpios de malas yerbas; aquel huerto poblado de frutales escogidos, de esos árboles sanos y fértiles, placenteros a la vista cual bella matrona (2005a:63).

El mismo espacio es descrito también por la narradora, desde el momento presente, mostrando un aspecto distinto por el abandono de Laroco:

En las heredades en barbecho crecían cardos, escajos y ortigas; la mitad de los árboles del huerto aparecían tronzados, secos algunos; el arroyo se había convertido en charca; y en la fachada de la casa solitaria pendía [...] una vidriera que desgajó sin duda la racha del huracán (2005a:64).

En "Un destripador de antaño", una descripción da cuenta del lugar donde el boticario descubre el cuerpo de Minia:

no reparó en que iba metiéndose monte adentro, monte adentro, por lo más intrincado y áspero de él. [...] encontrándose en un sitio ríscoso y salvaje [...] De repente, allí mismo, bajo los rayos del



sol, del sol alegre, hermoso, [...] sangre alrededor, desleída ya por la lluvia, las yerbas y malezas pisoteadas, y en torno el gran silencio de los altos montes y de los solitarios pinares. (2005a:27).

También el movimiento de don Custodio en busca de la muchacha por el monte crea espacio exterior, que se describe:

El sol empezaba a subir por el cielo, que después de la tormenta se mostraba despejado y sin nubes, de una limpidez radiante. La lluvia que cubría las hierbas se empapaban ya, y secábase el llanto derramado sobre los zarzales por la noche. El aire diáfano y transparente, no excesivamente frío, empezaba a impregnarse de olores ligeros que exhalaban los mojados pinos. Una pega, manchada de negro y blanco, saltó casi a los pies del caballo de don Custodio. Una liebre salió de entre los matorrales, y loca de miedo, graciosa y brincadora, pasó por delante del boticario.

Todo anunciaba uno de esos días espléndidos de invierno que en Galicia suelen seguir a las noches tempestuosas y que tienen incomparable placidez [...] En el molino, a tales horas, de fijo que estarían preparándose a moler el grano. Del santuario de Santa Minia venía, conducido por la brisa, el argentino toque de la campana, que convocaba a la misa primera. Todo era paz, amor y serena dulzura en el campo... (2005a:27).

El cuento transcurre en una pequeña aldea llamada Tornelos y situada cerca de Santiago. El narrador describe el molino y su entorno:

caído en la vertiente de una montañuela, dabáale alimento una represa que formaba lindo estanque natural [...] Al otro lado de la represa habían trillado sendero el pie del hombre y el casco de los asnos [...] ;Y que bien componía, coronado el rústico molino y la pobre casuca de los molineros, el gran castaño de horizontales ramas y frondosa copa (2005b:5-6).

Más interesante es la descripción del espacio interior que configura la botica:

Bajábase a ella por dos escalones, y entre esto y que los soportales roban luz, encontrábase siempre la botica sumergida en vaga penumbra, resultado a que cooperaban también los vidrios azules, colorados y verdes, innovación entonces flamante y rara. La anaquelaría ostentaba aun esos pintorescos botes que hoy se estiman

como objetos de arte, y sobre los cuales se leían en letras góticas rótulos que parecen fórmulas de alquimia: Rad. Polip. Q.-Ra. Su. Eboris - Stirac. Cala.- y otros letreros de no menos siniestro cariz. En un sillón de vaqueta, reluciente ya por el uso, ante una mesa, donde un atril abierto sostenía voluminoso libro, hallábase el boticario... (2005b:17).

Destaca la opinión que de este espacio tiene la ignorante amiga de Pepona, Jacoba:

Dice que ninguna persona humana ha entrado en la trasbotica: que allí tiene una trapela, y que muchacha que entra y pone el pie en la trapela..., ¡plas!, cae en un pozo muy hondo, muy hondísimo,... (2005b:19).

Esto se contrapone con la descripción valorativa que nos muestra el narrador:

y arrastrándole hacia el fondo de la rebotica, donde, en vez de la pavorosa trapela y el pozo sin fondo, había armarios, estantes, un canapé y otros trastos igualmente inofensivos,... (2005b:22).

Es interesante esta dualidad sobre el mismo espacio pues ayuda a la configuración de los personajes. Por un lado, Jacoba deja traslucir la superstición y el elemento mágico que rodea a la figura del boticario. Por otro, el narrador, ajeno a ello convierte el espacio en un simple cuarto de trabajo, dedicado a las pesquisas científicas.

Muy similar al de Tornelos es la descripción de "El molino", salpicada de elementos naturales:

Desde lejos no lo veríais, porque lo tapa la densa cortina de castaños y grupos de salces y mimbreras, cuyo fino verdor gris armoniza con la pálida esmeralda del prado. Pero acercaos, y os prende y cautiva la gracia del molino rústico; delante la represa, festoneada de espadañas, poas, lirios morados y amarilla cicuta; la represa con su agua dormida, su fondo de limo en que se crían anguilas gordas y alborotadoras ranas; luego las cuatro paredes blancas de la casuca, su rojo techo, su rueda negruzca que bate el agua con sordo resuello y fragor (2005a:371).

"Rabeno" cuenta con precisos detalles del camino que recorre el médico: "Al meterse en la senda, donde revuelve y se alza el crucero, todo recubierto de viejo liquen de

oro" (2011b:115). Más completa es la descripción del paisaje marino a los ojos del doctor. Allí, el Rabeno es asesinado a golpes por los habitantes del pueblo:

Sentóse el doctor en un poyo; yo, a la trasera de la taberna, mirando hacia la costa. El mar era extendida tela de un azul puro, refulgente; allá a lo lejos, los montes adquirían tonos de amatista, y los escollos, que otros días tenían un negror sombrío y tétrico, eran, bajo las últimas caricias del sol, de un rojo caoba, veteado del verde de las vegetaciones marinas. (2011b:117).

Bastante más completa es la visión de la casa familiar de "¡Aquellos tiempos!":

La casa abandonaba, que mostraba en el blasón las armas de su apellido: los dos cuervos volantes, brochantes sobre un pino, y alrededor del escudón, bordadura cargada de ocho piñas.

Era uno de esos escudos enfáticos del siglo XVIII, que surmonta un casco muy empenchado de plumas frisadas y ondeantes, y que decoran en alarde pomposo, bandoleras y cañones.

Apenas se veían los detalles, tal estaba de sucio y maltratado, lo propio que la fachada, invadida en sus escondes y cornisas por las grises telarañas muertas, y sin un solo vidrio sano en sus vidrieras de podrido maderamen (2011a:219).

Destaca especialmente el detalle con que se trata el balcón de la vivienda:

el balcón del primer piso [...] es un primor de forja. Su estilo corresponde a la época Luis XV, y sus elegantes entrelazos y caprichosas volutas se desarrollan a guisa de motivo musical fino, de minueto, reincidiendo, después de desenvolverse con gentiles y contorneadas variaciones, en el tema principal, repetido de un modo gracioso e insistente (2011a:220-221).

En "¡Aquellos tiempos!", del camino que va hasta la casa del herrero se nos dice que los narradores: "bajaron una cuesta casi vertical, una calle rodandera que paraba en el río" (2011a:221). Allí está la fragua: "bañando en él sus rudos cimientos de pilotes [...] delatada por un monte de escoria" (2011a:221). Es donde Camilo Moaña, el Rato, golpea a uno de los huelguistas que intentan presionarlo para que la secunde. Se habla solo de "banco de madera,

requemado a trechos, único mueble de la fragua" (2011a:222).

En "Bucólica" Joaquín describe en sus cartas a sus amigos, la aldea de Fontela -"palomar grieteado en el corazón de Galicia" (2003:61)-, en la que se ha instalado:

reposa en el hondo de un ameno valle, formado por las vertientes de dos montañuelas, entre las cuales pasa cautivo el río Avieiro. De este río es tributaria la fontela, o fuentecilla, que mana en el huerto de mi propiedad y le da nombre. A pesar de este aparato de montañas, río y fuente, la finca no es lóbrega, fría ni triste. Está enclavada en una de las mejores comarcas de Galicia, donde se tocan las provincias de Orense y Pontevedra; la temperatura (a lo que pude observar por ahora) es benigna; [...] En cambio el clima peca de lluvioso (2003:65-66).

Del pazo también hace una larga descripción:

No ha debido ser mala, in illo tempore, la casa, construida a principios del siglo pasado por un bisabuelo o tatarabuelo de mi madre. Como la mayor parte de las casas solariegas de aquí, tiene la escalera a la parte exterior, y se entra al piso alto por una larga solana o balcón corrido, mientras el portalón de abajo, que domina una piedra de armas, da ingreso en la bodega, lagar, cuadra y establos. El piso alto -que es el habitable- consta de salón, cocina ancha y semiconventual, y un par de dormitorios en que caben tres salitas como la nuestra de Madrid [...] Por supuesto que todo se encuentra en lastimoso estado [...] en las ventanas de la casa no se encuentra un cristal sano [...] más que vieja, se encuentra abandonada y se resiente del olvido en que la tienen sus dueños. La cal se ennegreció, y las vigas y pisos oscuros, que empiezan a apolillarse, aumentan el aspecto desolado de las habitaciones (2003:66-67).

Asímismo Joaquín describe el lugar donde se produce la pelea:

Teníamos a la derecha un barranco, en cuyas laderas crecían tojos y retamas, y cuyo fondo era una especie de cantera de pizarra, ahondada quizás por los peones camineros para acogerse allí o para rellenar la caja de la carreta. A la izquierda, oscurecía sus sombras un pinar, plantado enteramente a orillas del camino, y del cual nos separaba tan sólo la zanja de una cuneta poco profunda.

De ese pinar, a diez pasos de distancia [...] Desvié arbustos, crucé zarzales, que me arañaron las piernas, y hallé en el mismo lindero del bosque a Maripepa (2003:92).

En "Reconciliados" se describe la vegetación en torno a las sepulturas de los protagonistas:

Al pasar por delante del cementerio de aldea, me detuve un instante, mirando con interés aquella tierra como hinchada de vida, de la vida natural, que nace de la muerte. Plantas lozanas y fresquísimas reían impregnadas aún del rocío nocturno, al sol que iba a bebérselo golosamente. Eran flores de jardín [...] Azucenas, rosas, alelíos, margaritas, medraban en el terruño [...] Pero, recientemente, el terreno había sido removido, y faltaban, en un espacio bastante grande, las gayas flores: la tierra aparecía desnuda. Se habían cavado allí sepulturas recientemente. (2005b:645).

Más adelante el narrador habla algo de la tierra que se disputaron ambos donde tiene lugar la agresión física entre Selmo y Roque:

Poseían tierras lindantes, que cultivaban con sus propias manos. Estaba deslindada la propiedad de cada uno cien veces y escrupulosamente, mata por mata y terrón por terrón; pero existía un arrecuncho, un retal de terreno, mal deslindado [...] era «grande como una sepultura» (2005b:646).

De la costa de Penalouca en "La ganadera" el narrador hace una buena descripción. Es así el lugar donde se producen las terribles matanzas:

Penalouca, está colgado, a manera de nidal de gaviota, sobre unos arrecifes bravíos que el Cantábrico arrulla unas veces y otras parece quererse tragar, y bajo la línea dentellada y escueta de esos arrecifes costeros, se esconde, pérfida y hambrienta de vidas humanas, la restinga más peligrosa de cuantas en aquel litoral temen los navegantes. En los bajíos de la Agonía -este es su siniestro nombre- venían cada invernada a estrellarse embarcaciones, y la playa del Socorro -ironía llamarla así (2005b:735).

La voz narradora de "El clavo" describe el enclave en que se sitúa la casa de campo donde se hospeda Leocadio:

No muy lejos de Madrid, a pocas horas en tren [...] Era, no una quinta -las quintas no abundan en Castilla-, sino una especie de

casa de labor, pero arreglada por sus dueños para habitarla en los meses de primavera. Alrededor, labradíos y alcornocales se extendían hasta perderse de vista, y la graciosa industria de los colmenares rodeaba la casa de campo de espliego, romero y flores silvestres. No había río, pero sí un arroyuelo que desde unas peñas abruptas bajaba al valle, desempeñado su viejo oficio de murmurar. Todo ello componía un paisaje bastante pintoresco; y de la soledad del lugar baste decir que, no lejos, se alzaba un convento de Carmelitas, con los pisos y las paredes de las celdas forradas de corcho (2011b:172-173).

Pero es en el interior donde se produce el suicidio, que el narrador describe:

Su habitación, grande y encalada, no le desplazía. Algo dura la cama, algo desvencijada la mesa..., pero aire y luz. Lo único que desde el primer instante le descontentó fue un clavo, un clavazo enorme, de negra cabeza, que justamente asomaba sobre su cabecera (2011b:173).

La ausencia de descripción de Villafán en "El aljófaro" se complementa con la escasa del lugar donde encuentran los convecinos del pueblo a los titiriteros y tiene lugar la pelea:

Perfilábase ya en el horizonte la torre de la iglesia de Guijadilla [...] en un campo donde verdeaban espadañas frescas, señal evidente de existir allí un arroyo, a la sombra de un grupo de alisos (2005b:406-407).

En "Cena de Navidad" el protagonista nos habla del pueblo de E\*\*\* en Andalucía y brevemente del "camino hacia una violenta revuelta" (2011b:126) en que es secuestrado. Poco más sabemos de la cueva en que es retenido y viven los delincuentes: "era extensa y tenía dos salas. En la interior, en que habían practicado un respiradero para dar salida al humo, ardía una hoguera" (2011b:127).

La enumeración también aparece en los cuentos rurales. "El alambre" comienza su acción en la feria de Lameiroa pero el accidente y el crimen tienen lugar en la carretera. Padre e hijo viajan juntos cuando don Roberto atropella mortalmente al pequeño Sendo y lo mata:



Apenas echaron carretera arriba, en dirección a las alturas de Sandiás [...] Salió del matorral el chico [...] vio tendido a Sando [...] depositándole sobre un lecho de ramalla seca (2005a:749-750).

El padre, Jácome, busca venganza y decide esconderse al borde del camino que lleva al pazo del señorito y esperar para asesinarlo:

Volvió a la carretera, y recorrió un largo trecho estudiando el sitio a propósito para su intento. Una revuelta violenta se lo ofreció. [...] A derecha e izquierda, árboles añosos avanzaban sus ramas sobre el camino [...] la carreta desierta; por allí solo se iba a Sandiás y al pazo de don Roberto (2005a:749-750).

"Las cerezas rojas" empieza con una descripción realizada por la narradora, de la huerta y la casa deshabitada de Mestival. En ese espacio antes cultivado se sitúa el homicidio que éste ejecuta en la forma de su hijo:

Un cerezo magnífico vi rebosar de la tapia de un huerto. Por señas, que el tal huerto parecía abandonado. [...] Las enredaderas descolgándose del muro; las parietarias revistiéndolo de felpa y follaje caprichoso; las altas agrostis tendiendo su nubecilla, su misterioso asfumino vegetal; la misma zarza de rosados ramilletes [...] la casa de la cual el huerto parecía depender estaba cerrada, empezando a hundirse su tejado y a soltarse sus ventanas de los goznes. (2011a:395).

En "So tierra" se presenta en el relato marco una conversación del registrador con sus amigos durante una excursión:

un momento de descanso, momento que bien pudiera llamarse hora de los expedicionarios al monte Sacramento. Habían dejado el automóvil donde ya la senda se hacía impracticable, buena solo para andarla en el caballo de San Francisco; y, después de merendar bajo unos castaños remendados, huecos a fuerza de vejez y rellenos de argamasa, fumaban y departían (2005b:603).

El relato enmarcado se localiza en Rojariz, pueblo con catedral donde el registrador se enamora de una mujer llamada Teresa. El escenario del violento desenlace, que desemboca en el asesinato del amante de la joven, es la puerta de su vivienda. Esta es descrita por el registrador:



La casa de la señorita, que vivía sola con una criada vieja, daba a una calle muy poco frecuentada y estrecha, pero hacía esquina y por la parte de atrás se enfrentaba con las tapias de unos huertos. Tenía la casa también un jardincito chico o, por mejor decir, un huerto, con algo de arbolado, y una puertecilla muy vieja y muy igual en color a la pared, por lo cual, al anochecer, apenas se distinguía de ella [...] Había un ángulo en la tapia de los cercados fronterizos, que me permitía disimularme (2005b:604).

Más adelante es el propio registrador quien brevemente alude al lugar donde él y Teresa se deshacen del cadáver:

Cavamos en aquella especie de cueva, cuyo suelo era terrizo, y enterré bien hondo el despojo triste (2005b:607).

En "Eterna ley" el narrador describe el espacio donde Juliane es asesinado por el Corvo, del cual es testigo junto a sus amigos:

Salíamos de la romería de Santa Tecla, y antes de desviarnos del monte, donde se alza el santuario, nos habíamos sentado en unas piedras, al borde del pinar, dominando la pintoresca vista del valle, ya medio velado por las sombras grises del crepúsculo, y oyendo tan solo, como se oye desde lejos el retumbo del mar, el rumoreo del gentío aldeano (2005b:673).

Existen otros cuentos del *corpus* caracterizados por una escasa construcción del espacio del discurso, pues las descripciones y enumeraciones son muy limitadas o están ausentes.

La "ruin casuca" donde viven Cometera y su nieto Caridad en "La compañía", está "desviada de la aldea por el soto de altos castaños, próxima a la iglesia y al cementerio" (2005a:341). De este, donde es asesinado el muchacho, el narrador solo indica que tiene unas tapias.

Similar es lo que sucede en "Justiciero", pues no hay notas que caractericen el lugar del crimen: "pasaron el portón de la corraliza [...] Anduvieron por sembrados y maizales cosa de un cuarto de hora, hasta que el Verdello hizo alto al pie de las tapias de un huerto" (2005a:219). Y lo mismo ocurre en "Pena de muerte" donde el muchacho percibe la amenaza velada del señorito: "echamos a andar

camino de las heredades. En la más grande, que tenía recientes los surcos del arado" (2005a:99).

Tampoco hay casi datos en "Maldición de gitana" en el encuentro de los hermanos con la gitana. Esta utiliza la violencia verbal para maldecir a Santiago cuando estaba apoyada "en uno de los postes del emparrado que sombreaba la puerta" (2004:537). Pero el lector no sabe nada al respecto del accidente mortal de Santiago, aparte de que su hermano Leoncio es quien dispara.

"Geórgicas" no cuenta con indicaciones espaciales pero es evidente que se trata de una aldea gallega. El narrador nos dice que "vivían las familias de Lebriña y Raposo pared por medio, en dos casas gemelas, que el señor había mandado edificar de nuevo para dos lugarcitos muy redondos" (2004:237). Sin embargo, estos espacios, incluida la huerta, son testigo de muchas palabras y violencia física que culminan en el asesinato de dos jóvenes de cada familia. En la última frase del cuento, reflexiona el narrador:

Aquí tienen ustedes lo que aconteció en la feligresía de San Martín de Tameige, por no querer los Raposos ayudar a los Lebriñas en la faena de la maja (2004:240).

El caso de "El voto de Rosiña" es similar pues, aunque es cierto que se nos indica que tiene lugar en el distrito de Palizás, no tenemos más datos espaciales que las menciones a la "choza" (2005a:303) de Rosiña, la "tabernucha" (2005a:303) o el camino por donde esta guía a Sixto Dávila: "tomó campo a traviesa en busca de un sendero oculto por los árboles" (2005a:304). En la taberna es donde los rivales políticos de Sixto planean una acción de violencia física sobre él la que evitará la muchacha.

Hay alguno cuentos de nuestro *corpus* en los que Pardo Bazán sitúa las acciones violentas en caminos, naturales o contruidos por el hombre, que recorren los personajes. En general, son contruidos con breves rasgos. Así, en "Los

huevos arrefalfados”: “caminito estrecho y escabroso que limitaba de una parte el monte y el río Miño de otra” (2004:254). Lo cual se completa con una enumeración del paisaje: “el agua triste del río, el monte próximo, los árboles decalvados por la estación invernal” (2004:254).

En “La Capitana” se trata de una carretera, que va de Cebre a la rectoral del padre Treselle: “se hallaba desierta; en los altos pinos, el viento gemía lúgubres estrofas [...] Al recodo de camino, donde tuerce y lo dominan calvos peñascos” (2005b:52). Aquí tiene lugar la pelea entre Pepa a Loba y el joven sacerdote.

El camino en “El comadrón”, espacio exterior, discurre desde su casa hasta el lugar donde se encuentra la parturienta. El espacio se crea aquí por el movimiento de los personajes:

anduvieron y anduvieron, patullando las monturas en el barro pegajoso, cruzando bosques sin hoja, vadeando un río, salvando una montañita y no parando hasta un valle, donde los grisáceos torreones del castillo se destacaban con vigoroso y escueto dibujo (2005a:294).

Sin embargo, el narrador no da ninguna nota de ese río en el que, a su regreso, el comadrón arroja al recién nacido.

Pocos rasgos aparecen en “Hacia los ideales” acerca de la carretera donde Treselle, que viaja en coche, es asaltado: “recodo solitario y tétrico, que por una lado faldeaba la montaña y por otro colgaba sobre un precipicio” (2011b:361).

En “Sin querer” solo sabemos que la pelea entre Culás y Juaniño, al que apuñala, se produce en “el camino del crucero” (2005b:543) calificado de “angosto” (2005b:544) por el narrador.

En “La hoz” solo existen pinceladas descriptivas. Al responderse acerca de dónde está su hijo Avelino, Casildona habla de “Allá estaría en el playazo de Areal” (2005b:707).

Y sabemos que la madre "colocado le tenía en la oficina de la fábrica de conservas de don Eladio Marzoa, la mejor de Areal..." (2005b:708). Su casa cuenta con un corral ante cuya cancilla aparece María Silveira que viene del prado. Es en el corral por donde pasa Avelino con el agua que ha traído de la fuente y falta al respeto a María Silveria mandándole que se calce.

"Las desnudadas" es un buen ejemplo de la ausencia de elementos descriptivos, pues en realidad el narrador solo nos dice que las cinco muchachas fueron obligadas a caminar desnudas por las calles de su pueblo, Urdazpi. Y lo mismo sucede en "Bajo el sol", pues solo sabemos que es un espacio exterior donde trabajan los braceros y a donde se acercan dos jinetes, Juanillo y Pascualete, para azotar a Marcelino. Deducimos que se trata de un paisaje andaluz por la forma de hablar de los personajes.

En "La aventura" no existe ninguna referencia espacial, mientras el espacio discursivo puede colegirse que la familia vive cerca del campo, pues Ricarda de niña jugaba en las eras con los labriegos. Ni siquiera se puede dilucidar en que región española se sitúa. También en "Fraternidad" carecemos de técnicas conformadoras del espacio discursivo. Se ubica en El Quad, en Tánger. Sin embargo no tenemos muchos más detalles del lugar donde acampan -"a la luz de las estrellas, cerca de un pozo" (2011a:473)- el secretario de la embajada y Muley, quién degolla al bandolero que había apresado.

El espacio está conformado de una manera muy diversa, aunque en todo caso parece existir una predisposición a situar el acto violento en el hogar. Por lo que se refiere al mundo urbano podemos hablar de predominancia en las ubicaciones madrileñas y marinedinas sobre otras, especialmente en espacios interiores y con muy pocos ejemplos en los exteriores, concentrándose casi

exclusivamente en las calles de la capital o la zona portuaria de la ciudad gallega. Además, el hogar es escenario recurrente, aunque a veces también aparecen otros escenarios más o menos privados como los talleres y públicos como los teatros o los cafés.

El mundo rural presenta más espacios exteriores y la privacidad de los interiores es menor. Aunque el hogar de los personajes sigue siendo predominante, tanto en pazos como en humildes viviendas, aparecen más espacios interiores semiprivados como los molinos, pazos, iglesias,... y exteriores privados como las huertas de las casas. Esto no implica que no haya también un buen número de localizaciones exteriores y públicas, especialmente los montes y campos, así como los lugares de reunión de ferias y romerías.

En todos estos casos parece que doña Emilia utiliza variados recursos para la composición del espacio, aunque muestra cierto gusto por el uso de las breves descripciones. La enumeración también le es útil para agilizar el relato, e incluso algunas veces hemos podido comprobar la ausencia total de medios para la construcción del espacio.

#### IV.3. Tiempo

Es uno de los rasgos más importantes en el estudio del relato, sin embargo no lo abordaremos, por razones obvias, en toda su extensión en cada cuento. Se debe distinguir entre el tiempo de la historia o de los acontecimientos narrados, y el tiempo del discurso o lo que lleva contarlos, siendo lo normal que el primero sea más extenso.

Olivia Rodríguez, al repasar las técnicas narrativas de la condesa, ya nos indica que "o tempo non se somete a moitas experimentacións" (2005:55). Esto se traduce en que,

excepto en casos concretos de relatos maravillosos, fantásticos o históricos, el tiempo es, de manera general, coetáneo a la autora. Lo cual se puede dilucidar a través de menciones de carácter político, figuras o hechos históricos relevantes, noticias o, simplemente, por referencias al vestuario.

El tiempo de la historia predominante es el que ocupa un día o menos incluso, aunque también los hay que ocupan varias jornadas, meses e incluso años. Muy numerosos son también los de temporalidad desconocida pues no podemos saber cuánto tiempo transcurre exactamente.

No es habitual que en los relatos figuren fechas o indicaciones temporales concretas aunque sí es cierto que doña Emilia escribe relatos apropiados que se acomodan a una cronología específica como Navidad, Reyes, Carnavales, etc. Paredes Núñez los considera "relatos de circunstancias, en los que la autora expresa el sentido de estas fechas, relatando algunas anécdotas, generalmente cargadas de un profundo significado" (1998:689). Posiblemente son cuentos por encargo para ocasiones especiales y poco tienen que ver con los que reseñamos aquí.

González Herrán (2014) menciona este aspecto refiriendo su relativa contemporaneidad con el lector pero sin desestimar aquellos que se localizan en momentos del pasado claramente reconocibles (guerras carlistas, renacimiento italiano,...).

Sin embargo, sí que tenemos ejemplos de algunos relatos localizados en estas fechas especiales. En Nochebuena se desarrolla "La Estéril": "¿Te parece a ti, señor don Gonzalo, que ese que nace ahora mismo, nace sólo para los guapos y los derechos?" (2004:32), también "Cena de Navidad" a caballo entre el 24 y 25 de diciembre. En esta última fecha ocurre la acción de "Navidad" y de "La cana",



aunque esta ocupe algún día a mayores. El 6 de enero tiene lugar la acción de "Sobremesa": "La mujer salió de su casa una tarde - víspera, por cierto, de Reyes" (2004:95). Son fiestas populares que se celebran en determinados momentos del año los que indican el tiempo de la historia de "En el Santo" (San Isidro, 15 de mayo) o de "El aljófaro" (Virgen de la Mimbralera, 22 de agosto). En lunes de Carnaval transcurre "El mascarón" y en Semana Santa "La pierna del negro".

Otros relatos cuya tiempo de la historia dura un día o menos son "Nieta del Cid", "Inútil", "El puño", "Las cerezas", "A lo vivo", "¿Cobardía?", "La Capitana", "La ganadera", "Monarca", "Sin querer", "Eterna ley", "El encaje roto", "El tetrarca en la aldea", "Apólogo", "¡Aquellos tiempos!", "Doradores", "Maldición de gitana", "La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)", "Pena de muerte", "De polizón", "Rabeno", "El voto de Rosiña", "Justiciero", "El comadrón", "El esqueleto", "El contador", "La compaña", "El alambre", "Un duro falso", "Belona", "La bandeja", "Presentido", "Nube de paso", "Pelegrín", "Bajo el sol", "El pajarraco", "En coche cama", "Las medias rojas", "Hacia los ideales", y "La hoz".

Algunos cuentos se desarrollan en varios días. Entre ellos está "La pierna del negro", del que ya dijimos que tiene lugar en Semana Santa, y "La cana" que transcurre en Navidad. En seis jornadas se narra "El olor", en ocho "Confidencia" y en cuatro "La perla rosa"<sup>52</sup>. En "Bromita"

<sup>52</sup> El sábado, el marido compra los pendientes y se los da a Lucila. "Al otro día que era domingo" (2004:417) van al teatro. Y el tercero "Al otro día..." (2004:417) - se dan cuenta de la pérdida de la perla. Pasan la noche casi en vela y a la jornada siguiente el protagonista va a casa de Gonzaga y la encuentra allí.



se dice que tras 4 días de bromas Picardo empieza a comportarse de manera extraña. "En el pueblo" transcurre entre el viernes y el domingo, mientras que "Porqués" cuenta lo sucedido en la luna de miel de la pareja. Hay menos marcos temporales en "Los huevos arrefalfados", "No lo invento", "El viajero", "Saletita", "El molino", "La fuerza", "La aventura", "Las cerezas rojas", "La cita", "Casualidad", "El clavo", "En plena revolución", "Reconciliados" y "En silencio".

Otros relatos parecen alcanzar un tiempo de la historia más extenso. De varios meses lo suponemos en "Planta montés", "En el nombre del Padre...", "Geórgicas", "Bucólica", "Humano", "Contratreta" y "Calladamente". Y de años en "El indulto", "La Mayorazga de Bouzas", "Morrión y boina", "Santiago del mudo", "Madre", "Los buenos tiempos", "Madre gallega", "Las desnudadas", "Nuestro señor de las barbas", "El oficio de difuntos", "Hallazgo", "Heno", "Casi artista", "En el presidio", "Diálogo", "El arco" y "Libertad".

El tiempo de la historia no se precisa en algunos cuentos, pero se adivina largo por el desarrollo de la acción, como "El cacique", "Un destripador de antaño", "El revólver", "La dama joven", "Sor Aparición", "A secreto agravio...", "El delincuente honrado", "La amenaza", "La lógica", "La novela de Raimundo", "Así y todo...", "La puñalada", "El destino", "Dalinda", "La Corpana", "Lo de siempre", "La careta rosa", "Interrogante", "So tierra" y "Fraternidad".

Los indicadores cronológicos más claros surgen en los relatos enmarcados. En ellos, como "El tetrarca en la aldea", "Sobremesa", "Las cerezas rojas", "Madre", "Los buenos tiempos", "El revólver", "Sor Aparición", "La amenaza", "Maldición de gitana", "El encaje roto", "Así y todo...", "¿Cobardía?", "La oreja de Juan Soldado (cuento

futuro)", "El oficio de difuntos", "El destino", "Porqués", "Nube de paso", "Casualidad", "En el presidio", "Diálogo", "La pierna del negro" o "So tierra", se diferencia claramente entre el tiempo de la historia del marco y de la narración engastada.

El tiempo del discurso suele tender hacia un desarrollo lógico de progresión, si bien puede presentar discordancias con el tiempo de la historia, también llamadas anacronías (Genette, 1989). Aunque Olivia Rodríguez dice que "os contos seguen un desenvolvimento lineal" (2005:55), pues puede aparecer algún tipo de reseña del pasado en ellos, esta no afecta al desarrollo del relato sino que tiene la función de completar la información sobre los personajes, no sucede así siempre.

La predominancia de la linealidad temporal se observa claramente en "El cacique", "El indulto", "Nieto del Cid", "La Mayorazga de Bouzas", "Un destripador de antaño", "Los huevos arrefalfados", "Planta montés", "No lo invento", "¿Cobardía?", "En el nombre del Padre...", "El tetrarca en la aldea", "Confidencia", "La Estéril", "Santiago el mudo", "Geórgicas", "Madre", "Los buenos tiempos", "El revólver", "La perla rosa", "La dama joven", "Bucólica", "Sor Aparición", "A secreto agravio...", "De polizón", "El viajero", "Madre gallega", "El alambre", "Pena de muerte", "El delincuente honrado", "La amenaza", "Las cerezas", "Maldición de gitana", "La lógica", "Las desnudadas", "El encaje roto", "La novela de Raimundo", "Apólogo", "Saletita", "Así y todo...", "La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)", "El voto de Rosiña", "Justiciero", "El comadrón", "El esqueleto", "El molino", "Nuestro señor de las barbas", "La puñalada", "El oficio de difuntos", "El contador", "En el Santo", "La compañía", "La Capitana", "El aljófar", "El destino", "¡Aquellos tiempos!", "Porqués", "Bromita", "Hallazgo", "Casi artista", "Inútil", "Un duro

falso", "Dalinda", "La Corpana", "Belona", "Heno", "Navidad", "La ganadera", "La fuerza", "La aventura", "Las cerezas rojas", "Humano", "Sin querer", "La cita", "El puño", "Fraternidad", "Nube de paso", "Monarca", "La cana", "La bandeja", "Presentido", "Pelegrín", "Bajo el sol", "Rabeno", "Cena de Navidad", "El pajarraco", "Doradores", "Contra treta", "Casualidad", "Calladamente", "Lo de siempre", "El clavo", "En plena revolución", "En coche cama", "Reconciliados", "Las medias rojas", "En silencio", "El mascarón", "En el presidio", "Hacia los ideales", "Diálogo", "La careta rosa", "Interrogante", "A lo vivo", "El arco", "En el pueblo", "El olor", "La pierna del negro", "So tierra", "Eterna ley", "La hoz" y "Libertad".

En todos estos relatos, el desarrollo de la acción está marcado por la tradicional forma compositiva tríptica de introducción, nudo y desenlace, pero esta técnica no implica la existencia de breves anacronías. Estos pueden proyectar el relato hacia el pasado como analepsis, o hacia el futuro como prolepsis. Si bien en los relatos del *corpus* seleccionado contamos con muchos ejemplos de los primeros, no de los segundos, ya que no son propiamente narraciones de hechos futuros<sup>53</sup>.

Las analepsis más frecuentes son aquellas llamadas completivas y las de resumen, cuya función consiste en aportar información sobre el personaje y la situación. Existen ejemplos: "El cacique", "El indulto", "La Mayorazga de Bouzas", "Morrión y boina", "Un destripador de antaño",

<sup>53</sup> Se trata de simples premoniciones o agüeros como en "Maldición de gitana", donde se predice la muerte de Santiago. Otras veces son referencias de tipo epilodal como lo sucedido a los personajes de "Un destripador de antaño" después del asesinato de Minia o la denuncia que Melero interpone por la paliza recibida en "Bajo el sol".

"Confidencia", "Sobremesa", "Santiago el mudo", "Madre", "Los buenos tiempos", "El revólver", "La dama joven", "Sor Aparición", "Pena de muerte", "El delincuente honrado", "La amenaza", "Las cerezas", "Maldición de gitana", "La lógica", "Las desnudadas", "El encaje roto", "La novela de Raimundo", "Así y todo...", "La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)", "Justiciero", "El esqueleto", "Nuestro señor de las barbas", "El oficio de difuntos", "El contador", "El destino", "¡Aquellos tiempos!", "Porqués", "Hallazgo", "La ganadera", "Las cerezas rojas", "El puño", "Fraternidad", "monarca", "Presentido", "Nube de paso", "Cena de Navidad", "Casualidad", "Calladamente", "En plena revolución", "En coche cama", "En el presidio", "Diálogo", "Interrogante", "El arco", "El olor", "So tierra", "Eterna ley", "La hoz" y "Libertad".

La forma más habitual de utilizar analepsis es cuando doña Emilia introduce un personaje que se ve obligado a recordar un tiempo pasado para narrar una acción concreta. Así ocurre en "El cacique", "Un destripador de antaño", "Confidencia", "La perla rosa", "Bucólica", "Pena de muerte", "El delincuente honrado", "Las cerezas", "La lógica", "Las desnudadas", "La novela de Raimundo", "La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)", "El esqueleto", "El destino", "Bromita", "La Corpana", "Las cerezas rojas", "Fraternidad", "En coche cama" o "El Arco". En todos ellos el protagonista, a veces por requerimiento de terceros, relata algún suceso anterior formando una analepsis de alcance y amplitud variados<sup>54</sup>. La principal diferencia de estos cuentos con los relatos enmarcados estriba en que en

<sup>54</sup> Genette (1989) utiliza estos términos para diferenciar la distancia temporal entre la anacronía y el momento presente del relato y la duración de esa historia, respectivamente.

los primeros se presentan habitualmente experiencias personales y suelen ser autobiográficos. Además, estos relatos no tienen un marco de conversación y en muchos casos el narrador protagonista simplemente comienza contando su experiencia.

El interés por el tratamiento del tiempo, tan complicado en un género literario breve como es el cuento, se traduce en la utilización de técnicas, por parte de doña Emilia, más sofisticadas. El narrador de "Morrión y boina" refiere la historia 8 años después de la muerte de los protagonistas. Construye así un relato analéptico pero que sigue un orden lineal: desde un punto del pasado del que avanza la historia. Las vidas de Juan y Pedro se relatan desde su nacimiento hasta su muerte con todo lujo de detalles procurando la simultaneidad. Pero este simultaneísmo se rompe cuando los personajes coinciden en un mismo momento cronológico e idéntico espacio -el edificio donde viven en su vejez-, para retomarse hacia el final con sus respectivas muertes.

La dificultad de este cuento radica precisamente en el tratamiento temporal, pues es analéptico, de continuidad lineal y simultaneístico. Sin embargo, doña Emilia, consigue resolverlo de manera magnífica.

Finalmente, puede analizarse el lugar en que Pardo Bazán sitúa la situación violenta en relación con el tiempo de la historia. En la mayor parte de los relatos del *corpus* (73 de 113) el desarrollo de la acción es lineal y el acto violento aparece al final del mismo, es decir, en el remate del tiempo de la historia creando un efectismo sorpresivo. Así ocurre por ejemplo en "El mascarón" en que la última escena coincide con el brutal asesinato de Cipriana. Lo mismo en "La Mayorazga de Bouzas", "Morrión y boina", "Un destripador de antaño", "¿Cobardía?", "En el nombre del Padre...", "EL tetarca en la aldea", "Confidencia", "Madre

gallega", "La Estéril", "Sobremesa", "La perla rosa", "La dama joven", "Bucólica", "Sor Aparición", "Pena de muerte", "A secreto agravio...", "De polizón", "El delincuente honrado", "El encaje roto", "La novela de Raimundo", "Apólogo", "Saletita", "La oreja de Juan Soldado (cuento futuro)", "El voto de Rosiña", "Justiciero", "El comadrón", "El esqueleto", "El molino", "Nuestro señor de las barbas", "Hacia los ideales", "La puñalada", "En el Santo", "La compaña", "La Capitana", "EL aljófar", "El destino", "¡Aquellos tiempos!", "Porqués", "Inútil", "Un duro falso", "Dalinda", "Belona", "Casi artista", "La ganadera", "La aventura", "Sin querer", "Las cerezas rojas", "El puño", "Fraternidad", "Monarca", "Presentido", "Pelegrín", "Rabeno", "Cena de Navidad", "El pajarraco", "Doradores", "Contra treta", "Calladamente", "Lo de siempre", "El clavo", "En coche cama", "Las medias rojas", "En silencio", "Diálogo", "Interrogante", "A lo vivo", "El arco", "En el pueblo", "La pierna del negro", "So tierra", "Eterna ley", "La hoz" y "Libertad".

Aunque no siempre es así, pues existen abundantes cuentos en los que esa acción violenta tiene lugar al principio del relato o incluso antes del mismo, al comienzo o previamente al tiempo de la historia. Así, el propio argumento se centra en desarrollar o justificar ese hecho. Esto es lo que ocurre en "La lógica" en el que aquel supone la explicación de Justino Guijarro a los asesinatos de su hijo y esposa. Lo mismo en "El indulto", "Santiago el mudo", "Hallazgo", "La Corpana", "Navidad", "Casualidad", "En plena revolución" y "En el presidio".

Otros casos sitúan la violencia en el centro del argumento, mediado el tiempo de la historia. De este modo, existe una cierta preparación de aquella y el lector puede ver las consecuencias. Esto ocurre en "El revólver" en el que Flora vive atemorizada por la amenaza de su marido de



asesinarla cuando ocurra algo que le disguste. Similares son "El cacique", "Planta montés", "Madre", "Los buenos tiempos", "Las cerezas", "Maldición de gitana", "Las desnudadas", "Así y todo...", "El oficio de difuntos", "El contador", "El alambre", "Bromita", "Heno", "La fuerza", "Humano", "La cita", "La cana", "Nube de paso", "Bajo el sol", "La careta rosa" y "El olor".

E incluso hay algunos casos en que el relato se compone de una concatenación de momentos de violencia que pueden culminar o no en la muerte. Un buen ejemplo lo tenemos en "Nieta del Cid" en el que se relata el ataque de la gavilla de ladrones y la defensa hasta la muerte del párroco. También "Los huevos arrefalfados", "No lo invento", "El viajero", "La amenaza", "La bandeja" y "Reconciliados".

Evidentemente, doña Emilia sabe situar con enorme pericia la violencia en el relato provocando en el lector diferentes efectos de asombro u horror a través de una agresividad esperada o sorpresiva.

El tiempo del discurso puede aparecer ralentizado o acelerado<sup>55</sup> a través de la utilización de diversos recursos narrativos: pausas y escenas en el primero, y sínkopas, elipsis y resúmenes en el segundo,... Todos ellos, como antes se indicó, no podrán ser abordados con detenimiento, pero los analizaremos en algunos cuentos a modos de ejemplo. Olivia Rodríguez destaca el resumen y la síncope como las técnicas más empleadas por la condesa "especialmente antes del epílogo que sirve de colofón" (2005:56). Así sucede en los cuentos antes señalados, "Un destripador de antaño" y "Bajo el sol". No se precisa en el primero, pero en el segundo es una elipse de 6 meses que media entre la paliza

<sup>55</sup> Véase Genette (1989).



de Melero y la denuncia que de esta hace a la Guardia Civil.

La agilidad del relato, propiciado por las técnicas temporales indicadas, tiene que ver con la insistencia de doña Emilia en "la rapidez con que se narra" (1914:153), como elemento significativo del género cuento. Y lo mismo podría decirse sobre las descripciones largas y farragosas y las escenas con diálogo, poco abundantes, que provocarían un ritmo lento en lo narrado. La escritora coruñesa, por el contrario, en *La literatura francesa moderna* y al hablar del cuento, considera que "no se presta a digresiones y amplificaciones [...] hay que proceder [...] concentrando" (1914:153). Y continúa:

El primor de la factura del cuento está [...] en lo exacto y sucinto de la descripción (1914:153).

Siguiendo sus propias pautas, Pardo Bazán emplea muchas síncopas y resúmenes. Un claro ejemplo es "El revólver", en él se sintetizan los 4 años de temor de Flora en algunas líneas:

No podía yo dudar, por el tono y el gesto de Reinaldo, que estaba dispuesto a ejecutar su amenaza, y como, además, sabía la facilidad con que se ofuscaba su imaginación, empecé a darme por muerta. En efecto, Reinaldo, cumpliendo su promesa, me dejaba completamente dueña de mí, sin dirigirme la menor censura, sin mostrar ni en el gesto que se opusiese a ninguno de mis deseos o desaprobase mis actos; pero esto mismo me espantaba, porque indicaba la fuerza y la tirantez de una voluntad que descansa en una resolución..., y víctima de un terror cada día más hondo, permanecía inmóvil, no atreviéndome a dar un paso. Siempre veía el reflejo de acero del cañón del revólver.

De noche, el insomnio me tenía con los ojos abiertos, creyendo percibir sobre la sien el metálico frío de un círculo de hierro; o, si conciliaba el sueño, despertaba sobresaltada, con palpitaciones en que parecía que el corazón iba a salirse del pecho, porque soñaba que un estampido atroz me deshacía los huesos del cráneo y me volaba el cerebro, estrellándolo contra la pared... Y esto duró cuatro años, cuatro años en que no tuve minuto tranquilo, en que no

di un paso sin recelar que ese paso provocase la tragedia. (2005b:140-142).

"El indulto" también resulta llamativo pues se aprecia, de manera evidente, la existencia de saltos temporales o sínkopas que aceleran el ritmo sin que se rompa la linealidad. Recordemos que Antonia vivía en un continuo temor a que su marido, cumpliendo condena por asesinato de su suegra y que la había dejado amenazada de muerte, se beneficiase de algún indulto. El calvario parece finalizar cuando se entera de la muerte del criminal por rumores. Feliz lleva a su hijo de paseo y de vuelta al hogar descubre el regreso de su marido, lo que culmina con la muerte por puro terror de Antonia.

El narrador nos informa de que cuando el asesino ingresa en la cárcel Antonia está encinta, pero cuando le llega la noticia del primer indulto el niño ya habla; con lo cual se ha producido una síncope de varios años:

-Mi madre... ¡Calienteme la sopa, por Dios, que tengo hambre! (2003:130).

La acción se va desarrollando mediante elipsis que van de indulto a indulto:

Después de este susto, pasó más de un año y la tranquilidad renació [...] Un día, el criado de la casa donde estaba asistiendo creyó hacer un favor a aquella mujer pálida, que tenía su marido en presidio, participándole como la reina iba a parir, y habría indulto, de fiijo [...] Por último, una hermosa mañana de sol se encogió de hombros, y tomando un lío de ropa sucia, echó a andar camino del lavadero. A las preguntas afectuosas respondía con lentos monosílabos, y sus ojos se posaban con vago extravío en la espuma del jabón que le saltaba al rostro. ¡Muerto el criminal, en víspera de indulto, antes de cumplir el plazo de su castigo! (2003:131).

El tiempo de la historia es bastante largo -varios años-, sin embargo, lo relatado apenas refleja ciertos momentos de especial importancia, en relación con el miedo a la salida de prisión del asesino: la alegría del indulto negado o el anuncio de la muerte. La síncope más marcada,

aunque de sólo unas horas de duración, dura es la que tiene lugar desde la noche en que el criminal vuelve y Antonia tiene que dormir con él hasta el nuevo día:

Incorporóse el marido, y extendiendo las manos, mostró querer saltar de la cama al suelo. Mas ya Antonia, con la docilidad fatalista de la esclava, empezaba a desnudarse. Sus dedos apresurados rompían las cintas, arrancaban violentamente los corchetes, desgarraban las enaguas. En un rincón del cuarto se oían los ahogados sollozos del niño...

Y el niño fue quien, gritando desesperadamente llamó al amanecer a las vecinas que encontraron a Antonia en la cama, extendida, como muerta. El médico vino aprisa, y declaró que vivía, y la sangró, y no logró sacarle gota de sangre. Falleció a las veinticuatro horas, de muerte natural, pues no tenía lesión alguna. El niño aseguraba que el hombre que había pasado allí la noche la llamó muchas veces al levantarse, y viendo que no respondía echó a correr como un loco. (2003:132).

También la elipsis cuenta, entre otros, con un claro ejemplo en "Casi artista". Se narra el abandono de Frutos y la determinación de Dolores de salir adelante. Y como nexo de unión entre esto y la situación actual de Dolores apenas tenemos una indicación: "Corrió el tiempo" (2005b:370).

"Un destripador de antaño", al tratarse de un relato largo presenta una gran variedad de recursos.

El relato comienza con una amplia descripción del paisaje de la aldea de Tornelos donde se encuentra el molino lo que ralentiza el ritmo narrativo:

Un paisajista sería capaz de quedarse embelesado si viese aquel molino de la aldea de Tornelos. Caído en la vertiente de una montañuela, dábale alimento una represa que formaba lindo estanque natural, festoneado de canas y poas, puesto, como espejillo de mano sobre falda verde, encima del terciopelo de un prado donde crecían áureos ranúnculos y en otoño abrían sus corolas moradas y elegantes lirios. Al otro lado de la represa habían trillado sendero el pie del hombre y el casco de los asnos que iban y volvían cargados de sacas, a la venida con maíz, trigo y centeno en grano, al regreso, con harina oscura, blanca o amarillenta. ¡Y qué bien «componía», coronando el rústico molino y la pobre casuca de los molineros, el

gran castaño de horizontales ramas y frondosa copa, cubierto en verano de pálida y desmelenada flor; en octubre de picantes y reventones erizos! ¡Cuán gallardo y majestuoso se perfilaba sobre la azulada cresta del monte, medio velado entre la cortina gris del humo que salía, no por la chimenea -pues no la tenía la casa del molinero, ni aun hoy la tienen muchas casas de aldeanos de Galicia-, sino por todas partes; puertas, ventanas, resquicios del tejado y grietas de las desmanteladas paredes!

También describe a la protagonista:

El complemento del asunto -gentil, lleno de poesía, digno de que lo fijase un artista genial en algún cuadro idílico- era una niña como de trece a catorce años, que sacaba a pastar una vaca por aquellos ribazos siempre tan floridos y frescos, hasta en el rigor del estío, cuando el ganado languidece por falta de hierba. Minia encarnaba el tipo de la pastora: armonizaba con el fondo. En la aldea la llamaba roxa, pero en sentido de rubia, pues tenía el pelo del color del cerro que a veces hilaba, de un rubio pálido, lacio, que, a manera de vago reflejo lumínico, rodeaba la carita, algo tostada por el sol, oval y descolorida, donde sólo brillaban los ojos con un toque celeste, como el azul que a veces se entrevé al través de las brumas del montañés celaje. Minia cubría sus carnes con un refajo colorado, desteñido ya por el uso; recia camisa de estopa velaba su seno, mal desarrollado aún; iba descalza, y el pelito lo llevaba envedijado y revuelto y a veces mezclado -sin asomo de ofeliana coquetería- con briznas de paja o tallos de los que segaba para la vaca en los linderos de las heredades. Y así y todo, estaba bonita, bonita como un ángel, o, por mejor decir, como la patrona del santuario próximo, con la cual ofrecía -al decir de las gentes- singular parecido (2005a:6).

Pero la descripción más importante es la que presenta, desde la focalización del boticario, el macabro hallazgo del cuerpo de Minia por él mismo:

De repente, allí mismo, bajo los rayos del sol, del alegre, hermoso, que reconcilia a los humanos consigo mismos y con la existencia, divisó un bulto, un cuerpo muerto, el de una muchacha... Su doblada cabeza descubría la tremenda herida del cuello. Un «mantelo» tosco cubría la mutilación de las despedazadas y puras entrañas; sangre alrededor, desleída ya por la lluvia, las hierbas y malezas pisoteadas, y en torno, el gran silencio de los altos montes y de los solitarios pinares... (2005a:27-28).

Además, existe una clara digresión en la que el narrador compara a niña con la Santa del mismo nombre y patrona del lugar. Y también se resumen los años de bonanza económica en unas pocas frases:

El molino, durante varios años, produjo lo suficiente para proporcionar a la familia cierto desahogo. (2005a:8).

Las escenas de diálogo, que ralentizan la acción, se producen entre Pepona y su marido; entre esta y Jacoba y entre don Custodio y el canónigo Lucas Llorente.

Sin duda, Emilia Pardo Bazán sabe graduar con habilidad la velocidad del relato, manejando las diferentes técnicas temporales que hemos señalado.



## CAPITULO V. CONCLUSIONES



La obra cuentística de doña Emilia presenta variedad de moldes y argumentos, es original y única en muchos sentidos y lo suficientemente numerosa para no poder abarcar todos sus aspectos en un único trabajo.

En la "Introducción" a esta tesis se fijaron unos objetivos que se han mantenido a lo largo del mismo, objetivos que buscan establecer unas conclusiones basadas en el análisis e investigación del *corpus* seleccionado.

En primer lugar quiero destacar una vez más la dificultad intrínseca de trabajar con un *corpus* tan amplio. Si bien es cierto que se han establecido unos criterios básicos para acotarlo lo máximo posible con respecto al tema, es indudable aun así el número de relatos en los que se plasma la violencia.

En realidad, la elección de este tema concreto tuvo que ver no solo con que se reitera continuamente, lo cual hemos demostrado a lo largo de este trabajo, sino también porque abordarlo suponía algo novedoso, pues, aunque constante en la obra de doña Emilia, ha sido tratado de manera tangencial e, incluso, deliberadamente ignorado en detrimento de otros temas.

Así, elaboramos el *corpus* seleccionando de entre toda la producción cuentística de Pardo Bazán, aquellos en que se trata el tema de la violencia.

Evidentemente, fue necesario también abordar el fenómeno de la violencia no solo desde el punto de vista teórico sino también práctico como fenómeno universal, enraizado en la vida del ser humano y de la sociedad, después de definir una idea ahora: ¿qué se entiende por violencia? La respuesta a tal interrogante nos llevó a concluir la existencia de distintos modos de violencia lo cual nos llevó a proponer una tipología basada en tres de sus expresiones más comunes: violencia física, psíquica y



verbal, las cuales se instalan en un doble espacio: el mundo rural y el mundo urbano.

La creación de esta primera gran división no es arbitraria pues refleja en parte la concepción del mundo de la autora. Doña Emilia acepta en sus cuentos el precepto naturalista de que el medio influye en el ser humano. Por tanto, un medio menos desarrollado culturalmente, como es el rural, contendrá unas muestras de violencia más numerosas e intensas que el medio urbano. En este sentido, podemos afirmar que el mundo rural gallego, conocido y de fácil acceso para la condesa, es el *locus* ideal para el desarrollo de del tema abordado.

Este se conecta a distintos motivos. Los de personaje atienden a los celos, la venganza, la agresividad, el orgullo, la codicia, la honra, la infidelidad,... Los motivos de situación abarcan la ignorancia, la brutalidad, la miseria, la superstición, la injusticia,... Son las partes de un todo, las pequeñas piezas comunes que conforman un tema.

Además, doña Emilia no solo crea de manera original sus obras sino que tiene muy presente la realidad que la rodea. Así, hemos comprobado su inspiración en los periódicos y noticias, especialmente los violentos, de los que se sirve, no solo para crear personajes e historias, sino para realizar una denuncia social y cargar contra la superstición e ignorancia del pueblo. Se muestra especialmente crítica con los crímenes pasionales y en general con el papel de víctima de la mujer tanto dentro de la pareja como en la vida.

El análisis de la violencia, como ya hemos señalado, no solo conlleva una amplia agrupación conforme al espacio en el que se sitúa el relato, sino que la variedad del *corpus* nos obliga a proponer subdivisiones según el contenido. De esta manera se crean cuatro grandes grupos dentro de cada

una de las dos categorías superiores que corresponden al medio rural y al medio urbano. Distinguimos así entre la violencia doméstica, entendida como la que ocurre dentro del hogar pero no entre la pareja; la violencia de género, que tiene lugar contra las mujeres; la política o ideológica, provocada por diferencias en esos aspectos, y la violencia social, mucho más amplia y variada, que responde a cualquier otra razón.

En todo caso, también hemos adoptado la determinación de atender a los distintos grados de violencia. De esta manera, hemos tratado de organizar los relatos que componen el *corpus* en diferentes tipos que van desde las manifestaciones más graves de la agresividad como el asesinato hasta las más leves. De modo que siempre distinguimos entre cuentos urbanos y rurales. Y dentro de estos los relatos se organizan en relación al tipo de ejecución de la violencia: física, psíquica y verbal. Esta triple tipología se articula según su gravedad o intensidad en una gradación: asesinato, maltrato y violencia verbal.

Al analizar en detalle los relatos conforme a estos parámetros, se pueden alcanzar ciertas conclusiones que se extraen de los datos obtenidos. En primer lugar, la presencia de la violencia es mayor, en número, en los cuentos urbanos que en los rurales. Sin embargo, si nos fijamos en el acto violento, podemos observar que el asesinato, la forma más grave de la violencia, es mucho más habitual en el mundo rural. Por lo que respecta al maltrato, deducimos que se produce de manera similar en ambos ambientes, pues parece que es independiente del medio en que tiene lugar. De hecho, es la primera manifestación de violencia en el mundo urbano y la segunda en el campestre, sin embargo en este iguala en número a los ejemplos de asesinato. Finalmente, la violencia verbal parece más propia del mundo ciudadano, quizás porque en la

aldea es un primer peldaño que degenera rápidamente en otras manifestaciones violentas.

El análisis de la violencia conlleva tener en cuenta no solo sus manifestaciones sino quienes son los actantes, quienes la ejecutan. En este sentido, se han observado dos elementos principales: el agresor y la víctima.

Es cierto tener en cuenta que la concepción del personaje en el cuento es mucho menos acabada que en la novela, pues la menor longitud del texto narrado implica la utilización de breves rasgos definitorios. Es necesaria la síntesis y de ahí la abundancia de tics caracterizadores y la creación de tipos. Se dificulta así el análisis propiciado por la Crítica basado en lo qué dicen, lo qué hacen las criaturas ficticias y la relación con otros personajes.

La existencia de elementos concurrentes entre las criaturas literarias, y en concreto en los agresores posibilitan agrupaciones: asesinos, culpables de accidentes mortales y homicidas. En cuanto al maltrato, el agresor lo utiliza contra su familia y también lo ejercitan los criminales y bandoleros, y otros personajes por causas políticas.

Muy interesante ha resultado el estudio de la violencia psíquica puesta en práctica por ciertas criaturas de ficción. Contempla, además, una categoría especial: la de la violencia no ejecutada. Aquí el agresor anuncia el hecho violento, lo que atormenta a la víctima, sin embargo no llega a producirse. Finalmente hemos abordado los relatos en que el personaje agresor utiliza la violencia verbal a través de burlas y humillaciones e incluso amenazas.

Siguiendo una perspectiva sociológica y de sexo, hemos llegado a significativas conclusiones. En primer lugar hemos distinguido entre las tres grandes clases sociales: la clase alta o dirigente compuesta por nobles y ricos; la

media constituida por una gama de comerciantes, miembros del Ejército que no pertenecen a la cúpula,...; y la baja integrada por obreros, agricultores, trabajadores y desfavorecidos.

Al adentrarnos en las representaciones de cada uno de los medios contemplados, observamos que en los cuentos de Pardo Bazán centrados en el mundo urbano predomina la clase media, probablemente debido a su variedad, mientras que en el mundo rural, donde existe bastante confusión en la diferenciación de grupos sociales, la media es mucho más reducida pues apenas se representa a través de curas o párrocos. Predominan, por el contrario, los personajes de las clases más bajas, esto es, aldeanos y gente sin recursos.

Si relacionamos lo anterior con la violencia observada, podemos afirmar que la clase alta es la más violenta en el mundo urbano, seguida de la baja y finalmente de la media. No obstante, en el mundo rural la extensa clase baja domina el mundo violento, seguido de la media y dejando en buen lugar a la clase alta que aparece en menos casos. Estos aspectos sociales se relacionan con las causas y motivos que conllevan las agresiones. Así, en la ciudad, la clase alta ejecuta acciones violentas, que frecuentemente quedan impunes, movida por causas de honor pero en las clases bajas rurales se hace por una mera cuestión de supervivencia, muchas veces desesperada.

Si atendemos al sexo de los agresores, observamos que es mucho más habitual la violencia ejercida por hombres aunque esto no excluye a las mujeres. En este sentido es necesario señalar que los hombres son claramente los más agresivos en el conjunto del *corpus*. Las víctimas no son únicamente mujeres sino que también otros hombres sufren actos agresivos. Además, existen en variados cuentos agresores múltiples que actúan contra una víctima o bien

contra varias. El caso de las mujeres es algo diferente. Las cifras son claramente inferiores, pues son mucho menos agresivas en número que los varones y suelen practicar la violencia contra otras mujeres y contra los niños, aunque también existen relatos de violencia contra los hombres.

La estadística arroja datos irrefutables: estos cometen más del 60% de los asesinatos, protagonizan más del 60% de los casos de maltrato y más del 80% de los casos de violencia verbal. Las mujeres, por su parte, apenas ocupan un 10% de los asesinatos, el 24% del maltrato y el 18% de la violencia verbal.

Con respecto a las víctimas, en cuanto a personajes masculinos, el número (52%) es superior al de mujeres (34%). Esto se debe a que los hombres ejercen la violencia de la misma manera contra ambos géneros, masculino y femenino. Además existen un 8% de víctimas infantiles y un 6% de víctimas varias.

En general podemos concluir que existen dos prototipos de agresores según el medio. En el mundo urbano, el violento es un varón de clase alta que prefiere actuar contra las mujeres, mientras que el mundo rural es un varón de clase baja que suele agredir a otros hombres.

El exhaustivo estudio de la violencia, sus tipos, sus agentes y pacientes así como todos los motivos de la misma, no me permiten ignorar la presencia de otros aspectos que, aún de manera somera, deben ser tenidos en cuenta en esta tesis. Me refiero a los narratológicos que tienen que ver con la estructura de los relatos pardobazanianos: la modalización, el espacio y el tiempo.

El primer elemento constituyente nos ha llevado a analizar quién y cómo se focaliza el tema estudiado en los cuentos de doña Emilia. Puede considerarse que su punto de vista es relativamente poco variado teniendo en cuenta el extenso *corpus*.

Observamos una clara predominancia de la omnisciencia, bien neutral, bien autorial, que muestra por parte de la entidad narradora un conocimiento absoluto de todo cuanto ocurre en el cuento. Más interesante es la focalización a través de narradores testigo o protagonista. Los relatos en primera persona elaborados con el primer punto de vista arrojan pocos ejemplos. Siendo, sin embargo, muy numerosos los constituidos con el segundo. Incluso, la figura del narrador testigo ofrece variantes, marcándose a veces como un *yo* femenino e incluso como un *nos* mayestático.

La modalización contempla además las voces del relato, es decir, el nivel y el registro lingüísticos, además de las variaciones geográficas que muestran el habla de los personajes. Doña Emilia ha sabido tratar la polifonía adecuando perfectamente estos aspectos a la clase social y a la lengua de origen de las criaturas literarias, así como a la situación lingüística.

El registro coloquial es el más abundante en el *corpus*, bien porque las interacciones se producen entre iguales y en situaciones que lo exigen, bien para mantener un tono que conecte con el lector. El registro formal es, sin embargo, mucho menos utilizado si exceptuamos al narrador omnisciente, y casi una constante en las relaciones orales entre criaturas de distintas clases.

El nivel vulgar predomina en las clases bajas, ignorantes y escasamente escolarizadas, frente al nivel culto más propio de las clases elevadas.

Por otra parte, cabe destacar la utilización de recursos lingüísticos que sirven para reflejar la diferente habla o lengua de los personajes originarios de diversas zonas del país, dando con ello doña Emilia verosimilitud a lo narrado.

Especialmente relevante es la concepción del espacio en este trabajo, puesto que es uno de los pilares en que se basa la delimitación del *corpus*.

Esto despertó el interés por la concepción del espacio de Pardo Bazán, que lleva a sus relatos dos tipos de espacio de la historia: el *topos* urbano y el *topos* rural.

Al analizar el primero llama la atención la existencia de dos núcleos urbanos de vital importancia no solo en los cuentos, sino en toda la obra de doña Emilia. Me refiero a la dualidad Madrid - Marineda (trasunto de La Coruña). Ambos espacios son ampliamente conocidos por la autora pues ha vivido en ambos, siendo el último, como es sabido, su ciudad natal.

La Capital es el lugar en que aparece la violencia en muchos de sus relatos, no solo en los barrios céntricos de las gentes acomodadas, sino también en la periferia donde habitan los obreros humildes. Algo similar ocurre en Marineda. También aquí la violencia surge tanto en el Barrio Alto, la ciudad antigua, como en el Bajo, la Pescadería.

La predominancia de estas ciudades no significa que no aparezcan otras: son gallegas, españolas o extranjeras. En el primer caso suele utilizar nombres inventados (Estela para Santiago, Auriabella para Orense), siempre sugerentes, que evocan un espacio real. Otras veces el espacio urbano sale de la imaginación de la autora. En ocasiones el lector no llega a saber nunca donde se sitúa el cuento, pues no existe ninguna referencia que sirva para ubicarlo.

En cuanto al mundo rural, predomina el campo gallego. Especialmente se sirve de la aldea, inventada o real, además de las parroquias, los campos y el monte, testigos de actos violentos. En cuanto a los edificios aparecen los pazos, los molinos, los monasterios y los santuarios. También existen relatos situados en fiestas y romerías.



Algunas veces el espacio rural no es gallego sino andaluz e incluso extranjero.

Además, el espacio se fractura en interiores - hogares, talleres, oficinas, tabernas, mesones, molinos- y exteriores - calles, plazas, huertas, montes, caminos-. Aparte, esos lugares pueden ser privados o públicos.

Por lo que respecta al escenario de la violencia, para ambos ambientes, predomina el hogar. Si bien en el mundo ciudadano existen otras zonas semiprivadas como los talleres, o más públicas como los teatros y cafés, en el rural se muestra cierta tendencia a utilizar más el mundo exterior a través de las huertas que rodean las viviendas y los montes.

En cuanto al espacio del discurso, doña Emilia se sirve de dos recursos principales para crear estos ambientes: la descripción y la enumeración. A pesar de las restricciones del propio género, parece existir cierto gusto por las breves descripciones que dibujan, en muy pocos trazos el escenario en donde se produce la violencia. A veces, solo se limita a enumerar los elementos que lo componen.

Finalmente estudiamos el tiempo, tanto de la historia como del discurso, teniendo en cuenta que la cronología ha sido determinante para fijar el *corpus*. Así, lo integran aquellos relatos coetáneos a la autora obviando los de épocas remotas.

En cuanto al tiempo de la historia, lo habitual es que sea breve, de modo que la acción ocupe uno o varios días, esto no implica que no existan relatos cuya acción se extienda a lo largo de los años.

Lo más frecuente es que la acción y la propia violencia no transcurran en fechas muy concretas, aunque hay excepciones en aquellos cuentos que sí tienen lugar en fechas muy señaladas como Navidad, Reyes, San Isidro, etc.

En general las marcas temporales más precisas las encontramos en los relatos enmarcados, pues nos remiten a un pasado definido fácil de encuadrar en el tiempo, con respecto al presente del marco, y su duración está limitada por la narración del ejemplo o anécdota con el que se busca ilustrar una opinión o un recuerdo.

En cuanto al tiempo del discurso, la linealidad temporal domina en los cuentos de Pardo Bazán. Así, la narración tiende a desarrollarse hacia delante y dejar que los acontecimientos se vayan añadiendo. Pero esto no implica que no puedan existir anacronías temporales, normalmente analepsis, que proporcionan más datos al lector. Suelen ser de tipo completivo ya que obligan a uno o varios personajes a rememorar un momento o acción pasados para totalizar la información. En cuanto a las prolepsis, no se puede afirmar que las haya pues son pequeñas referencias al futuro.

La velocidad del relato suele estar bien controlado por Pardo Bazán. Es raro que la escritora coruñesa se demore en largas pausas descriptivas y, sin embargo, sí presenta diálogos en escenas que ralentizan el ritmo de la narración. Las exigencias de la poética del género cuento la llevan al empleo de abundantes síncopas y resúmenes.

Para dar fin a estas "Conclusiones" aunque, como antes apuntamos, la violencia es un universal temático de Emilia Pardo Bazán y, por tanto, existe tanto en sus novelas como en sus cuentos, su tratamiento no es igual en ambos géneros narrativos. Mientras que este tema es central en los relatos, puede ser menos relevante en las novelas o un simple episodio de la acción. Por otra parte, la presentación de las acciones violentas es mucho más brutal en los relatos que a veces rayan en el más puro horror. Se diría que doña Emilia es más naturalista en el tratamiento de la violencia en los cuentos que en las novelas.

## BIBLIOGRAFIA

### A. Primaria

Pardo Bazán, Emilia, *De mi tierra*, Tipografía de La Casa de Misericordia, La Coruña, 1888.

\_\_\_\_\_, "La nueva cuestión palpitante", en *Obras completas*, III, ed. H. Kirby, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 1157-1195.

\_\_\_\_\_, *La mujer española y otros artículos feministas*, Leda Schiavo (ed.), Editora Nacional, Madrid, 1976.

\_\_\_\_\_, *La cuestión palpitante*, J. M. González Herrán (ed.), Anthropos/Universidad de Santiago de Compostela, Barcelona, 1989.

\_\_\_\_\_, *Emilia Pardo Bazán. Cuentos completos I*, Fundación "Pedro Barrié de la Maza conde de FENOSA", Galicia Editorial, A Coruña, 1990a.

\_\_\_\_\_, *Emilia Pardo Bazán. Cuentos completos II*, J. Paredes Núñez (ed.), Fundación "Pedro Barrié de la Maza conde de FENOSA", Galicia Editorial, A Coruña, 1990b.

\_\_\_\_\_, *Emilia Pardo Bazán. Cuentos completos III*, Fundación "Pedro Barrié de la Maza conde de FENOSA", Galicia Editorial, A Coruña, 1990c.

\_\_\_\_\_, *Emilia Pardo Bazán. Cuentos completos IV*, Fundación "Pedro Barrié de la Maza conde de FENOSA", Galicia Editorial, A Coruña, 1990d.

\_\_\_\_\_, *La Quimera*, Sotelo Vázquez, Marisa (ed.), PPU, Barcelona, 1992.

\_\_\_\_\_, *Pascual López: autobiografía de un estudiante de medicina*, González Herrán, José Manuel y Cristina Patiño Eirín (eds.), Ara Solís Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela, 1996.

\_\_\_\_\_, *La Tribuna*, Sotelo Vázquez, Marisa (ed.), Alianza Editorial, Madrid, 2002.

\_\_\_\_\_, *Memorias de un solterón*, Ayala, M<sup>a</sup>. Ángeles (ed.), Cátedra, Madrid, 2004.

\_\_\_\_\_, *La vida contemporánea* (ed.) Carlos Dorado, Hemeroteca Municipal de Madrid, Madrid, 2005.

\_\_\_\_\_, *Morriña*, Penas Varela, Ermitas (ed.), Cátedra, Madrid, 2007.

\_\_\_\_\_, *Obras completas*, I, Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán (eds.), Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1999a.

\_\_\_\_\_, "Prefacio" a *Un viaje de novios*, en *Obras completas*, I, Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán (eds.), Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1999a, pp. 195-199.

\_\_\_\_\_, *Obras completas*, II, Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán (eds.), Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1999b.

\_\_\_\_\_, *Obras completas*, III, Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán (eds.), Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1999c.

\_\_\_\_\_, *Obras completas*, IV, Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán (eds.), Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2000a.

\_\_\_\_\_, *Obras completas*, V, Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán (eds.), Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2000b.

\_\_\_\_\_, *Obras completas*, VII, Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán (eds.), Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2003.

\_\_\_\_\_, *Obras completas*, VIII, Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán (eds.), Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2004.

\_\_\_\_\_, *Obras completas*, IX, Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán (eds.), Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2005a.

\_\_\_\_\_, *Obras completas*, X, Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán (eds.), Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2005b.

\_\_\_\_\_, *Obras completas*, XI, Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán (eds.), Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2011a.

\_\_\_\_\_, *Obras completas*, XII, Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán (eds.), Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2011b.

\_\_\_\_\_, *La literatura francesa moderna*, vol. III. Naturalismo, Renacimiento, Madrid, 1914.

#### B. Secundaria

Amores, Montserrat y Rebeca Martín, eds., *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008.

Aristóteles, *Poética*, Valentín García Yebra (trad.), Gredos, Madrid, 1974.

Azuar Carmen, Rafael, *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, Alicante, Instituto de Estudios «Juan Gil-Albert», 1987.

Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.

\_\_\_\_\_, "El cronotopo" en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, E. Sullá (ed.), Crítica, Barcelona, 1996, pp. 63-68.

Baquero Escudero, Ana Luisa, *El cuento en la historia literaria: la difícil construcción de un género*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011.

Baquero Goyanes, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C., 1992.

\_\_\_\_\_, *El cuento español. Del romanticismo al realismo*, Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 1992.

\_\_\_\_\_, *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Universidad de Murcia, Murcia, 1988.

Barreiro Fernández, Xosé R., "Morrión y boina". El cuento que nos introduce en la militancia carlista de Emilia Pardo Bazán", en J.M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.) *Pardo Bazán: los cuentos*. II simposio, La Coruña, 2005, pp. 23-44.

Beltrán Almería, L., "El cuento como género literario" en P. Fröhlicher y G. Güntert (eds.) *Teoría e interpretación del cuento*, Éditions Scientifiques Europeéenes, Berlín, 1995, pp.15-32.

Bobes, Carmen, "El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye", en M. Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, Cátedra/Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, pp.43-48.

Bravo- Villasante, Carmen, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Revista Occidente, Madrid, 1962.

\_\_\_\_\_, *La vida contemporánea: 1896-1915*, Ed. Magisterio Español, Madrid, 1972.

Cañelles, Isabel, *La construcción del personaje literario: un camino de ida y vuelta*, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, Madrid, 1999.

Clémessy, Nelly, "Selva, de Emilia Pardo Bazán: una tentativa frustrada de novela policiaca" en González Herrán (coord.) *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1997.

Clémessy, Nelly, *Emilia Pardo Bazán como novelista (De la teoría a la práctica)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1982, 2 vols.

Dehennin, E., "En pro de una narratología estilística aplicada al cuento" en P. Fröhlicher y G. Güntert (eds.) *Teoría e interpretación del cuento*, Éditions Scientifiques Europeéenes, Berlín, 1995, pp.66-86.

Eberenz, Rolf, *Semiótica y Morfología textual del cuento naturalista*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1988.

Escudero, J.M. y Victoriano Roncero (eds.), *La violencia en el mundo hispánico en el siglo de oro*, Madrid, Visor Libros, 2010.

Ezama Gil, A., "Datos para una poética del cuento literario en la España de la Restauración: los prólogos de las colecciones. Otros escritos" en P. Fröhlicher y G. Güntert (eds.) *Teoría e interpretación del cuento*, Éditions Scientifiques Europeéenes, Berlín, 1995, pp.262-281.

Fariña Jamardo, José, *A parroquia rural en Galicia*, Escola Galega de Administración Pública, Santiago de Compostela, 1996.

Fernández-Couto, Mercedes (ed.), *Catálogo de la biblioteca de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega, 2005.

Forster, E.M., "Personajes planos y personajes redondos" en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, E. Sullá (ed.), Crítica, Barcelona, 1996, pp.35-38.

Friedman, Norman, "El punto de vista" en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, E. Sullá (ed.), Crítica, Barcelona, 1996, pp.78-87.

Fröhlicher, P., "Modelos narrativos" en P. Fröhlicher y G. Güntert (eds.) *Teoría e interpretación del cuento*, Éditions Scientifiques Europeéenes, Berlín, 1995, pp.32-46.



Freud, Sigmund, *Obras completas*, III, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981a.

\_\_\_\_\_, *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte*, *Obras completas*, VI, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

Genette, Gérard, *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989.

González Herrán, José Manuel, "La Tribuna, de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo", en Y. Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Anthropos, Barcelona, 1988, pp. 497-512.

\_\_\_\_\_, "Emilia Pardo Bazán y el Naturalismo", *Ínsula*, 514, octubre de 1989, pp. 17-18.

\_\_\_\_\_, *El vidrio roto. Cuentos para las Américas*, Mar Maior, Vigo, 2014.

Gutiérrez Díez-Bernardo, Esteban, *El cuento español del siglo XIX*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.

Hamon, Philippe, "La construcción del personaje" (1972), en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, E. Sullá (ed.), Crítica, Barcelona, 1996, pp.130-136.

\_\_\_\_\_, "Pour un statut sémiologique du personnage", en R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon *Poétique du récit*, Éditions du Seuil, Paris, 1977.

Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, Bertoni Boch, Barcelona, 1980.

Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981.

H. Clark, Anthony, "Doña Emilia Pardo Bazán y la novela policiaca" en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, nº1,2,3 y 4, Santander, 1973, p.375-391.

Hoffmann, Theodor, *Cuentos fantásticos*, David Cortejo y Cía, Barcelona, 1887.

\_\_\_\_\_, *Contes Fantastiques*, Charpentier, París, 1869.

Landeira, Ricardo, "El detective cómplice: «"La cana"» y La gota de sangre de Emilia Pardo Bazán" en Ricardo Landeira *El género policiaco en la literatura española del siglo XIX*, Universidad de Alicante, Alicante, 2001, pp.101-119.

López Morán, Beatriz, *El Bandolerismo gallego en la primera mitad del siglo XIX*, Ediciós do Castro, Sada (La Coruña), 1995.

López Quintáns, Javier, "Mito y realidad en «Un destripador de antaño»" en J.M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.) *Pardo Bazán: los cuentos. II simposio*, La Coruña, 2005, pp. 279-286.

Martínez Arnaldos, Manuel, "Estrategia de la titulación en los cuentos de E. Pardo Bazán" en P.L. Ladrón de Guevara, A. Pablo Zamora y G. Pascale (eds.) *Homenaje al profesor Trigueros Cano*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, tomo II, pp.439-457.

Mayoral, Marina, "«"Justiciero"» y «Mateo Falcone»: ¿influencia o coincidencia?" en J.M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.) *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, Fundación Caixagalicia, Real Academia Galega, a Coruña, 2009, pp. 449- 457.

\_\_\_\_\_, "Pardo Bazán: de la noticia a la ficción" en J.M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.) *Emilia Pardo Bazán: los cuentos*, II simposio, La Coruña, 2005, pp. 225-252.

Montagu, Ashley, *La naturaleza de la agresividad humana*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

Muchembled, Robert, *Una historia de la violencia: Del final de la Edad Media a la actualidad*, Barcelona, Paidós, 2010.

Naupert Cristina, *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*, Arco Libros, Madrid, 2001.

Paredes Núñez, Juan, "El cuento policiaco en Pardo Bazán", *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, tomo III, Universidad de Granada, 1979a, pp.7-18.

\_\_\_\_\_, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Universidad de Granada, Granada, 1979b.

\_\_\_\_\_, *La realidad gallega en los cuentos de Emilia Pardo Bazán (1851-1921)*, Ediciós do Castro, La Coruña, 1983.

\_\_\_\_\_, *Algunos aspectos del cuento literario: contribución al estudio de su estructura*, Universidad de Granada, Granada, 1986.

\_\_\_\_\_, "Del cuento y sus desenlaces", *Lucanor. Revista del cuento literario*, Mayo, 1988, pp. 103-114.

\_\_\_\_\_, "Cuento/novela corta: Hacia una tipología de la narración breve" en A.Chicharro y A. Sanchez Trigueros (eds.) *Actas del III Simposio Internacional de la AAS*, Universidad de Granada/AAS, Granada, 1990, pp. 328-325.

\_\_\_\_\_, "Emilia Pardo Bazán" en Víctor García de La Concha (ed.) y Leonardo Romero Tobar (coord.) *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, pp.681-691.

\_\_\_\_\_, *Para una teoría del relato: las formas narrativas breves*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.

Patiño Eirín, Cristina, "La teorización sobre el cuento en Pardo Bazán" en Carmen Becerra Suárez et alii. *Asedios ó conto*, Universidade de Vigo, Vigo, 1999, pp. 353-362.

\_\_\_\_\_, "La abeja de oro en el Camafeo: presencia del cuento francés en los cuentos de Emilia Pardo Bazán" en J.M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas

Varela (eds.) *Pardo Bazán: los cuentos*. II simposio, La Coruña, 2005, pp. 119-152.

Penas, Ermitas, "El espacio en los cuentos de Emilia Pardo Bazán: una aproximación" en J.M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.) *Pardo Bazán: los cuentos*. II simposio, La Coruña, 2005, pp. 153-174.

\_\_\_\_\_, *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*, Colección Lalia, Series Maior 17, Universidad de Santiago de Compostela, 2003.

\_\_\_\_\_, "El espacio natural ourensano en la narrativa de Emilia Pardo Bazán" en Dolores Thion Soriano-Mollá (ed.) *La Naturaleza en la Literatura Española*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2011.

Peñate Rivero, J., "El cuento literario y la teoría de los sistemas: propuestas para una posible articulación" en P. Fröhlicher y G. Güntert (eds.) *Teoría e interpretación del cuento*, Éditions Scientifiques Européennes, Berlín, 1995, pp.46-66.

Portela Iglesias, M<sup>a</sup> de los Ángeles, "Técnica y sentido de <<El rival>>" en J.M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.) *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, Fundación Caixagalicia-Real Academia Galega, A Coruña, 2009, pp. 597-606.

Pulido Tirado, Genara (ed.), *Tematología. Una introducción*, Jaén, Universidad de Jaén, 2006.

Quesada Novás, Ángeles, "Emilia Pardo Bazán, personaje narrador en sus cuentos", *Salina*, 13 (1999), pp.89-97.

\_\_\_\_\_, *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 2005.

Rey Álvarez, Alfonso, "El cuento psicológico en Pardo Bazán", *Hispanófila*, XX, n° 59, 1977, pp. 19-30.

Rodríguez González, Olivia, "Técnicas narrativas nos contos de Emilia Pardo Bazán" en J.M. González Herrán, C.

Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.) *Pardo Bazán: los cuentos. II simposio*, La Coruña, 2005, pp. 45-58.

Ruiz-Ocaña Dueñas, *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en «La Ilustración Artística» de Barcelona (1895-1916)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2004.

Sanmartín Espulgues, José, *La violencia y sus claves*, Ariel, Barcelona, 2000.

Sellier, Philippe, "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?", *Littérature*, 55, octubre de 1984, pp.112-126.

Sinovas Maté, Juliana, *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en "La Nación" de Buenos Aires (1879-1921) II*, Diputación Provincial de La Coruña, La Coruña, 1999.

Smith, Jennifer, "La violencia de género en dos cuentos de Emilia Pardo Bazán" en J.M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.) *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, Fundación Caixagalicia-Real Academia Galega, a Coruña, 2009, pp. 697-705.

Sotelo Vázquez, María, "Emilia Pardo Bazán y el folklore gallego", *Garroza*, nº 7, 2007, pp. 293-314.

Trocchi A. "Temas y mitos literarios" en Armando Gnisci *Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 1999, pp.12-169

Valera, Juan, "El cuento", *La Ilustración Artística*, nº426, 24 de febrero de 1890, pp. 502-503.

Varela Jácome, Benito, *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, Cuadernos de Estudios Gallegos Anejo XXII, Santiago de Compostela, 1973.

Villanueva, Darío, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Marenostrium, Madrid, 2006.

Villares Paz, Ramón, *Foros, frades e fidalgos*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1982a.

\_\_\_\_\_, *La propiedad de la tierra en Galicia, 1500-1936*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1982b.

Walter, Susan, "Lo privado y lo público en la cuentística de Emilia Pardo Bazán" en J.M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.) *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, Fundación Caixagalicia, Real Academia Galega, a Coruña, 2009, pp.791-799.

William, Ash, *Marxismo y moral*, Ediciones Era, México D.F., 1969.

Zola, Émile, *El naturalismo*, selección, introducción y notas de Laureano Bonet, Ediciones Península, Barcelona, 1989.

Zubiaurre, María Teresa, *El espacio en la novela realista*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2000.



